NR 7 (220) • ROK VIII • CENA 1,10 ZŁ

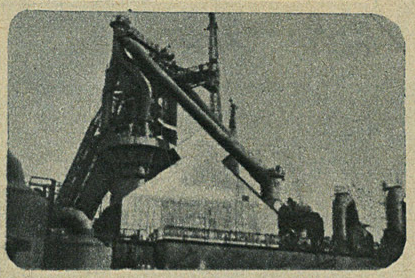
FILM

15 • LUTEGO • 1953

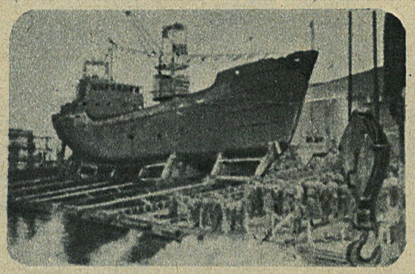
GIZELLA PIOTROWSKA W NOWYM FILMIE POLSKIM P. T. „SPRAWA DO ZAŁATWIENIA"

(Dawny tytuł roboczy: „Jeden dzień w Warszawie")

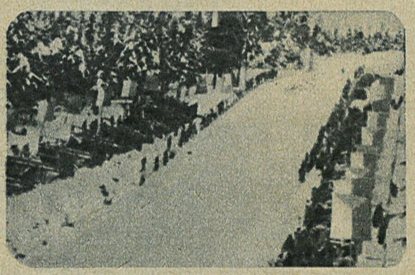
POLSKA KRONIKA FILMOWA 6/53



SURÓWKA Z NAJMŁODSZEGO PIECA. Robotnicy huty „Kościuszko" budowali piec A — 15 miesięcy, piec B — 12 i pół miesiąca, piec C, który już rozpoczął próbną produkcję, tylko 7 miesięcy. Tak powstał najnowocześniejszy obiekt polskiego przemysłu hutniczego. (Zdj.: Z. Raplewski)

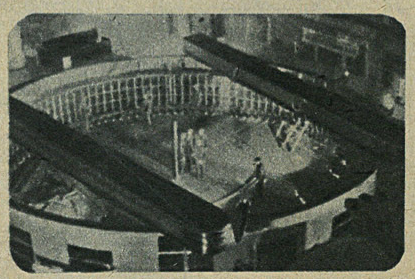


NOWA METODA WODOWANIA. Morski Instytut Techniczny w Gdańsku opracował nową metodę bocznego wodowania statków morskich wg projektu prof. Rylke, laureata Nagr. Państw. Nowa metoda jest poważnym sukcesem produkcyjnym i przyniesie wiele oszczędności. (Zdj.: S. Sprudin)



ATK — CWKS. W Zakopanem odbył się mecz narciarski reprezentacji Armii Czechosłowackiej i Wojska Polskiego. Zwycięstwo odniosła drużyna polska (99:70). Wielkim zainteresowaniem cieszył się konkurs skoków. (Zdj.: M. Wiesiołek)

Ze świata



GENERATOR-GIGANT. W roku 1953 leningradzka fabryka „Elektrosiła" dostarczy jeszcze więcej gigantycznych maszyn dla budowli piątej pięciolatki stalinowskiej. Oto potężny stator generatora o średnicy 15 m dla gorskowskiej elektrowni. (ZSRR)

INNE TEMATY KRONIKI:

- **ROZSZERZENIE POLSKO-CHIŃSKIEJ WSPÓŁPRACY KULTURALNEJ.** (Zdj.: W. Janik)
- **LOKATORZY DZIEKANKI.** (Zdj.: M. Wiesiołek)
- **WARSZAWSKA NIEDZIELA.** (Zdj.: W. Janik)
- **U CHŁOPÓW Z KAO-PE-TIEN** (Chiny Ludowe)

O LEPSZĄ PRACĘ w Wytwórni Filmów Fabularnych

W ub. r. współzawodnictwo na terenie Wytwórni Filmów Fabularnych objęło przeciętnie ok. 50% ogółu pracowników. Indywidualnie w IV kwartale udział we współzawodnictwie wzięło 38 pracowników, zespołowo — 38 zespołów, głównie z terenu atelier. Udział we współzawodnictwie byłby niewątpliwie wyższy, gdyby nie m. in. brak normatywów dla poszczególnych działów i grup pracowniczych. W obecnej chwili normatywy posiada jedynie dział transportowy, w którym wszyscy pracownicy biorą udział we współzawodnictwie, oraz Oddział Filmów Rysunkowych w Bielsku, gdzie normatywy służą już stale przy opracowywaniu planów generalnych produkowanych filmów.

Spośród współzawodniczących zespołów na terenie atelier większość wykonała swój plan z nadwyżką. W wyniku współzawodnictwa zaoszczędzono 125 tysięcy złotych, przy czym jest to liczba, która ulegnie przynajmniej podwojeniu po sporządzeniu ostatecznej wyceny nadwyżek w wykonaniu planów i zaoszczędzonych materiałów. Na sukcesy w wykonaniu planów poszczególnych cechów i grup produkcyjnych złożyła się przede wszystkim praca robotników, z których 85% wzięło udział we współzawodnictwie.

Współzawodnictwo indywidualne przyniosło 20 tys. złotych oszczędności w IV kwartale ub. r.

Liczby obrazujące wyniki współzawodnictwa związane są bezpośrednio z produkcją filmów. Brak rezerw scenariuszowych i w związku z tym niewykorzystanie do maksimum możliwości produkcyjnych atelier w roku ubiegłym, a także okresowe braki w zaopatrzeniu materiałowym utrudniają większe osiągnięcia we współzawodnictwie. Poza tym niedostateczna jest liczba zespołów współzawodniczących oraz wymieniony już brak normatywów dla niektórych grup pracowniczych, które mogłyby i powinny wziąć udział we współzawodnictwie.

W r. b. wysiłki WFF idą w kierunku umasowienia współzawodnictwa, a przede wszystkim w kierunku wprowadzenia współzawodnictwa o zwiększenie rentowności cechów i grup produkcyjnych oraz w kierunku zobowiązania poszczególnych ekip filmowych do udziału we współzawodnictwie o procentowe skrócenie faz produkcyjnych (np. faz zdjęciowych).

Perspektywy rozwoju i podnoszenia wyników zaplanowanego współzawodnictwa są bardzo duże, zwłaszcza że w roku bieżącym będzie realizowanych 5 nowych filmów, w tym jeden dwuseryjny.

FILMOWCY NRD KRĘCĄ W ZAKOPANEM

Do Zakopanego przybył filmowiec niemiecki Siegfried Rommel, kierownik wydziału filmu sportowego przy Instytucie Kultury Fizycznej w NRD. Przy współudziale niemieckich i polskich narciarzy Rommel dokona zdjęć do filmu instruktażowego o narciarstwie. Przewiduje on nakręcenie około 2.500 m taśmy.

Nowy tom „Biblioteczki Filmowej"

W cyklu wydawanej przez FAW „Biblioteczki Filmowej" wyszedł z druku tomik nr 8 pt. „OBSŁUGA KINA WIEJSKIEGO". Autorem pracy jest K. Niziński, przedmowę napisał T. Kołaczkowski. Książka jest przeznaczona w głównej mierze dla licznej rzeszy pracowników kin wiejskich.

ZDJĘCIA DO „PIĄTKI" ROZPOCZĘTE

28 stycznia rozpoczęły się zdjęcia atelierowe filmu „Piątka z ulicy Barskiej". Czołowe role obsadzone są następująco:

Piątka bohaterów: Kazek — Tadeusz Janczar (aktor warszawski), Marek —Mieczysław Stoor (PWST w Łodzi), Jacek — Andrzej Kozak (Teatr Młodego Widza w Krakowie), Zbych — Marian Rułka (aktor warszawski), Franek—Włodzimierz Skoczylas (aktor łódzki).

Lutek — Tadeusz Łomnicki, Hanka — Aleksandra Śląska, Maria Radziszewska — Ewa Krasnodębska, Wojciechowski, murarz — Ludwik Benoit (nagrodzony państw. nagr. II stopn. za rolę w sztuce „Człowiek z karabinem") oraz Feliks Chmurkowski, Hanna Skarżanka, Feliks Żukowski i inni.

W piątce bohaterów zwraca uwagę postać Franka — nieznana w powieści, zastępująca w pewien sposób „wyrzuconego" z filmu Lutka. Lutek, którego gra Łomnicki, nie jest postacią z powieści, choć ma z nią pewne cechy wspólne.

Wojciechowski jest również postacią nieznaną czytelnikom powieści, chociaż rola, jaką będzie grał w filmie, ma wiele wspólnego z postacią kuratorki „piątki", oczywiście w zakresie funkcji opiekuńczej nad młodymi bohaterami. Jak wynika z jego roli, jest to robotnik, oddany całym sercem swojej pracy na budowie, a także doniosłym zadaniom wyprowadzenia oddanych mu w opiekę chłopców na właściwą drogę — co wyniknie dopiero w toku akcji filmu.

Słupsk i Kielce otrzymały kina dworcowe

Ostatnio uruchomione zostały dwa nowe kina dworcowe na stacjach w Słupsku i Kielcach. Kina dają po kilka seansów jednogodzinnych, na które składają się: kronika, aktualności, filmy dokumentalne, popularno-naukowe, rysunkowe i kukiełkowe.

Nowy film o łowiectwie

Przy współudziale Rady Łowieckiej w Łodzi Wytwórnia Filmów Oświatowych nakręciła interesujący film średniometrażowy o łowiectwie polskim. Film rozpoczyna się wstępem historycznym, mówiąc o czasach przedwojennych, kiedy łowiectwo było monopolem arystokracji i burżuazji, po czym przechodzi do perspektyw rozwoju łowiectwa w Polsce Ludowej. Zdjęcia dokonane na terenach łowieckich w pobliżu Łodzi obrazują m. in. akcję planowego dokarmiania zwierzyny i walkę z kłusownictwem. Film wejdzie na ekrany jako nadprogram jeszcze w tym roku, w pełni sezonu łowieckiego.

POLONICA

Filmy polskie w Czechosłowacji

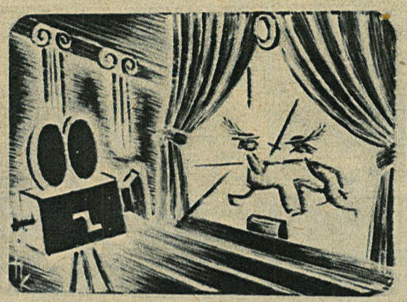
Na ekrany kin czechosłowackich weszły dwa filmy polskie *Załoga* i *Gromada* (pt. *Cud w młynie*) — znane dotychczas widzom czechosłowackim jedynie z zeszłorocznego festiwalu w Karlovych Varach.

TRZEBA ZROBIĆ DRUGI KROK

Uda się, czy nie uda? — stawiane było pytanie, gdy zdecydowano, dla eksperymentu, otworzyć kilka kin tzw. wersji oryginalnej.

Tymczasem kina te zdobyły z miejsca dużą popularność, czego dowodem były i są ciągnące się kolejki przed kasami oraz wykupywanie większości nakładu biletów w przedsprzedaży.

Warto przy tym zaznaczyć, że sukces ten zwłaszcza w początkowym okresie był w dużej mierze sukcesem śmiałego wprowadzenia na nasze ekrany nowego rodzaju widowiska filmowego — utrwalonego na taśmie filmowej spektaklu teatralnego. Wbrew niektórym „teoretycznym" uprzedzeniom, że sfilmowany teatr jest widowiskiem zbyt statycznym dla ekranu, a tym samym wzrokowo nużącym — publiczność przyjęła tę formę prezentowania jej najlepszych zespołów scenicznych z wielkim zadowoleniem, domagając się częstokroć powtórzenia niektórych tytułów w repertuarze wznowień.



Zastanawiając się nad przyczynami tak dużego powodzenia trudnego — co trzeba przyznać — gatunku filmowego, należy z całym naciskiem podkreślić, iż o ile widz idąc do kina kierował się początkowo chęcią ujrzenia samego teatru (słynny zespół, znakomici aktorzy), o tyle potem miał już pełną świadomość, że sfilmowany spektakl dostarcza mu cennych, wartościowych przeżyć artystycznych o wielkim ładunku emocjonalnym.

Obok koneserów i miłośników teatru, obok licznie odwiedzających kino aktorów i pracowników twórczych sceny widownię zapełniał widz masowy, który mimo specyfiki widowiska (brak napisów, posługiwanie się librettem) zaczął smakować w odbiorze „uteatralnionego" filmu.

Wniosek: trzeba bezwzględnie rozszerzyć zasięg odbioru sfilmowanych spektakli!

Właściwie, chyba nie ma przeciwnych takiemu stawianiu sprawy. Cały szkopuł, powiedzmy sobie wyraźnie, tkwi jedynie w zagadnieniu sposobu, formy opracowania filmu.

Jasne, że nie można zaopatrywać kopii w napisy, bo wówczas należałoby przenieść na taśmę tekst całej sztuki (właśnie dlatego przecież wprowadzono kina wersji oryginalnej, by uniknąć tej ewentualności). Nie rozwiązuje również sprawy dubbing. Rzecz się ma tu o tyle inaczej niż w normalnym filmie, że wobec oparcia głównego ciężaru widowiska na dialogu i aktorze, odebranie spektaklowi oryginalnej warstwy językowej i zastąpienie jej wtórną, już w założeniu raczej pomocniczą, pozbawia dzieło zasadniczego waloru artystycznego.

Jakie więc wyjście?

Oczywiście w każdym wypadku połowiczne, kompromisowe. Wydaje mi się, że tylko sposób skróconych napisów, lecz nie potraktowanych wyłącznie informacyjnie a ujętych literacko — może dać pomyślny rezultat. Być może z korzyścią dla rozumienia treści sztuki i poszczególnych sytuacji byłyby umieszczane od czasu do czasu napisy wcięte z krótkim omówieniem (np. przed każdym aktem). Dużą rolę mają tu do odegrania rzetelnie opracowane na wzór teatralnych programy, dające obok streszczenia artykuły ogólne o danej sztuce, autorze, epoce itd.

Wiele pomysłów i ulepszeń formy opracowania wyniknie na pewno w toku zdobywania doświadczeń na materiale praktycznym. Przypomnijmy tu sobie tylko interesujące i udane opracowanie filmu „Hamlet" dokonane przez prof. Chwalewika.

Oczywiście, że do widza nie znającego języka oryginalnej wersji ukazywane dzieło nie dotrze w swej pełnej wartości. Przy inteligentnym jednak opracowaniu bilans artystyczny nie powinien być bynajmniej ujemny. Straci się co prawda walory językowe, dotrze jednak treść, fabuła, zostanie nienaruszona gra aktora.

Nie wszystkie spektakle nadają się w jednakowy sposób do udostępnienia. Nie wyobrażam sobie np. w jaki sposób wybrnąć z opracowania sfilmowanej sztuki „Mądremu biada", bardzo przecież „intelektualnej", opartej na słowie, o wątłej raczej akcji fabuły. Bez zastrzeżeń natomiast widzę udostępnione masowemu widzowi spektakle takie, jak „Żywy trup" Tołstoja, „Rewizor" Gogola, a zwłaszcza „Przełom" Ławreniewa. Decyduje tu nie tylko charakter utworu, a również forma ekranizacji. Jeśli przedstawienie zostało sfilmowane z dużą inwencją reżyserską i operatorską — ułatwia to wizualne rozumienie utworu, gdyż kamera jest tu również w pewnym stopniu dyskretnym komentatorem, informującym za pomocą obrazu o przebiegu akcji, dającym opis scenerii itd.

Sądzę, że po dobrym starcie — nie trzeba zwlekać ze zrobieniem następnego kroku:

Sfilmowane spektakle winny jak najszybciej wejść do repertuaru kin w całej Polsce.

JERZY GIŻYCKI

Amerykański producent filmowy

(Rys. Walerian Borowczyk)

„SKARB" W LONDYNIE

Wielkim powodzeniem cieszy się w Londynie komedia polska „Skarb", wyświetlana łącznie z barwnym filmem radzieckim „Wielki koncert".

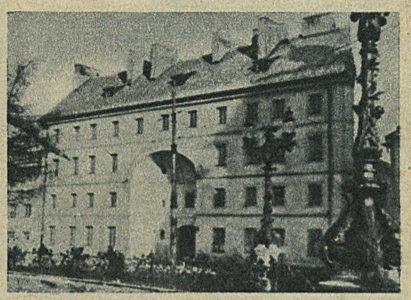
Dziennik *Daily Worker* pisze w związku z premierą, że londyńczycy mają nareszcie okazję zobaczenia filmów wartościowych: — *„Kino „Berkeley" wyświetla wspaniały film o radzieckim balecie i operze łącznie z czarującą komedią polską „Skarb".*

Tygodnik *What's On* omawiając treść „Skarbu" ocenia go jako film zbudowany według dobrych reguł komediowych: — *„Jest to historia kłopotów mieszkaniowych młodej pary w 1947 roku. Szczególnie interesujące jest autentyczne tło Warszawy".*

„Skarb" cieszy się dużym powodzeniem wśród Anglików; w związku z tym początkowo zawarta z „Berkeley" umowa na 3 tygodnie została przedłużona do 8 tygodni. Następnie „Skarb" jest już zamówiony do Glasgow.

LOKATORZY DZIEKANKI

Dziekanka to popularna w Warszawie zabytkowa kamienica na Krakowskim Przedmieściu. Odbudowana została po wojnie ze składek społeczeństwa krakowskiego, które przekazało Stolicy swój dar z myślą o młodych budowniczych naszego kraju.



Dziś mieści się tu bursa, przeznaczona dla młodzieży studiującej w szkołach artystycznych

Ćwiczcie, koleżanki, pilnie. Może wkrótce zadebiutujecie w odbudowanym Teatrze Wielkim

Wiele zmieniło się od czasów, gdy studenci szukali korepetycji za obiad, za dach nad głową

Państwo ludowe dba o to, by zapewnić młodzieży najlepsze warunki życia, pracy i wypoczynku (Zdj. PKF — M. Wiesiołek)

...Na przodzie siedziała dzieciarnia. Wprost na podłodze, z nogami podkurczonymi pod siebie. Zapatrzona

NIESPOKOJNA ZIMA ANDRZEJA PAŁKI

PO ZIEMI KRAKOWSKIEJ (I)

Pada cichy śnieg. Utyka bruzdy pól i układa białą pierzynę na kamienistej ziemi krakowskiej. Od tej zadymki, która trwa już kilka dni, robi się tak cicho, jakby i w uszy napadało śniegu.

W taki lutowy czas, w samym środku zimy nikt bez potrzeby nosa z zagrody nie wytyka. Cichnie, wolnieje tempo życia. Wieś zbiera siły do wiosennej pracy. Nawet psom nie chce się na śnieg szczekać.

W takie zimowe wieczory siedzi się w domu. Chyba że u sąsiada jest zabawa, albo młodzi zejdą się śpiewać w ciepłej i obszernej izbie sołtysa. Chyba że do wsi kino przyjedzie. Wtedy robi się taki ruch jak na wesele. A do Wierzchowiska kino zimą przyjeżdża. Z trudem przebija się przez zasypane śniegiem drogi, ale przyjeżdża. Szkoda, że tak rzadko, ale dobrze, że choć raz tej zimy było.

Kiedy rozmawiam z Andrzejem Pałką o tym kinie we wsi, to nie daje on wiary, że to dla nich, dla chłopów, bez żadnego tam „innego interesu" jadą z Krakowa.

— Muszą to mieć jakiś inny swój interes — powtarza uparcie, nie mogąc uwierzyć, że cały ich „interes" to zrobić im przyjemność we wsi, pokazać ciekawy film, ze światem poznać.

Ale na zdrowy rozum sam widzi, że chyba po nic innego nie przyjeżdżają, tylko po to.

— Za bilety dużo nie chcą brać, bo co to dziś jest 60 gr? Dwóch nas za jedno jajko cały film zobaczy. Toteż chłopi płacą i nieraz reszty nie chcą brać.

Tak to sam stawia sobie pytania i sam na nie odpowiada. Tylko Andrzej Pałka za wiele się z biedą w życiu naszarpał, za dużo widział ciemnych spraw, żeby tak od razu w tę bezinteresowność „kiniarzy" uwierzyć.

— Kazali im, to i przyjechali — powiada na koniec i tego argumentu trzyma się już nieustępliwie. Nie łatwo mu wydostać się poza mur nieufności, który przez długie pięćdziesiąt lat układało życie.

— Bo to do nas kto do wsi przyjeżdżał z miasta pomagać? Oczyganić przyjeżdżali i nic dobrego.

Do kina też Pałka od razu nie poleciał, choć ono i na wieś przyjechało. Dla młodych, dla dzieciaków — to dobre. Kobiecie też nie wstyd. Ale co on, stateczny człowiek będzie tam robił? Po co mu to?

Ciekawość Andrzeja przemogła. Poszedł.

Ciemno już było na sali. Nawet się z tego ucieszył, bo go przynajmniej nikt nie widział wchodzącego. Kiedy wzrok do ciemności przyzwyczaił, przekonał się, że ciżba ludzi przyszła zobaczyć, jak film puszczają. Zeszła się chyba cała wieś.

Dziwnie to wyglądało. Z końca sali nad głowami pa-

trzących tryskała mocna struga światła. Na początku jeszcze mała, cienka, dalej coraz szersza, aż rozbijała się na ścianie w migający obraz.

A mimo światła nad głowami nic jaśniej w salce nie było. Tylko sam obraz był dobrze widoczny.

Na przodzie siedziała dzieciarnia. Wprost na podłodze, z nogami podkurczonymi pod siebie, z nosami zadartymi do góry. Oniemiała. Zapatrzona. Dla nich siedzenia nie starczyło. Na ławkach i pod ścianami stało pół wsi. Andrzej Pałka uspokoił się: nie był sam. Szerokie plecy gospodarzy zasłaniały mu ekran. Pomału oswajał się z nową sytuacją. W kinie jest.

— Jakby mi kto kiedyś mówił, że kina po wsiach będą jeździć, że do Wierzchowiska przyjadą i ja to będę oglądał, pierwszy bym się naśmiał — mówił później Pałka.

Na sali było zimno. Czap i rękawic nikt nie zdejmował, nikt się nie rozbierał. Po upływie czasu z kożuchów zaczęło dymić. Zrobiło się duszno. W smudze światła nad głowami kłębiła się gęsto para.

Andrzej Pałka wyciągnął głowę. Patrzył teraz — tam gdzie wszyscy — na ekran. I już do końca wzroku od niego nie oderwał.

Nie łatwo jest patrzeć i rozumieć film człowiekowi nieprzyzwyczajonemu. Pałka męczył się w ciemności jak przy młocce. Gubił migające obrazy, myślą za nimi nie nadążał. Słuchał co mówią i łapał ledwie oderwane słowa.

— Najpierw pokazali jak Niemcy uciekali. Potem czołgi wjechały do tego miasta. Ruskie i nasze. Wtedy Polska nastała.

Tak opowiadał o filmie „Pierwsze dni" Andrzej Pałka, gospodarz na trzech morgach piachu w pięciu końcach wsi rozrzuconych, który w kinie był dopiero raz jeden.

— Ten z wąsami — mówił Pałka — co w fabryce pracował, najwięcej robił. Pokazał gdzie są zakopane maszyny, fabryki pilnował, mąkę woził. Napad na niego był, ale wojsko przyjechało i wszystkich wyłapali.

— Kobietę miał dobrą, ten z fabryki — wzdycha na koniec Andrzej, bo nie ma kobiety i ciężko sobie w gospodarce radzi. Krowę sam musi doić, statki myje.

I abym nie myślał, że tak już wszystko mu się w tym kinie podobało — dodaje po chwili:

— Żeby tak jeszcze można było rozumieć, co oni tam gadali, ale tak dudniło, że nijak nie rozumiałem

Przed wyjazdem z Wierzchowiska zaprosił mnie Andrzej Pałka do siebie do domu na rozgrzewkę.

Chałupa jego stoi w samym środku wsi. Jest niska i stara, ale pobielona i wygląda schludnie. Mieszka Pałka pod jednym dachem z gadziną. Po jednej stronie sieni — on w izbie, co zamiast drewnianej podłogi ma ubitą glinę, po drugiej stronie — krowa i koń.

Kiedy wchodzimy za próg, Pałka zapala światło. I ta świecąca żarówka w domu Andrzeja — to jest druga, jeszcze ważniejsza od kina sprawa, której Pałka nie przemyślał i nie zrozumiał jeszcze do końca.

Sam się zresztą do tego przyznaje. Lubi o tym mówić, bo mu elektryczne światło nie daje spokoju. Nie może znaleźć innego interesu, jak tylko ten, że to dla niego, dla wsi ciągnęli robotnicy linię elektryczną do Wierzchowiska. Ale taki „interes" wydaje się Andrzejowi Pałce za mały.

— Co komu może zależeć, żeby u mnie widno było?

Widocznie jednak komuś na tym zależy.

I Andrzej Pałka zaczął zwolna rozumieć, że obok zwykłego, własnego „interesu", istnieje jeszcze drugi, który sprawił, że inni pomagają i myślą o nim. On to sprowadził robotników ze świata tłem do andrzejowej zagrody i kiniarzy do wsi. Ten „interes" istnieje dopiero od niedawna, od czasu kiedy, jak to pokazali na filmie, ruskie i nasze czołgi sprawiły, że nastała nowa Polska.

Ale czy można tak przyjmować pomoc, patrzeć jak inni myślą o nim i nie robić nic?

Kiedy z Jaworzna II do Nowej Huty zaczęto obok Wierzchowiska ciągnąć linię wysokiego napięcia, Andrzej Pałka już nie czekał. Wyciągnął z szopy wóz, zaprzągł konia i pojechał wozić izolatory na miejsca, gdzie miały stanąć słupy. I nie na zarobek poleciał. Bogaci gospodarze w jego własnej wsi płacili lepszą dniówkę niż przy tej elektrycznej robocie. Ale teraz Andrzej Pałka nie mógłby już patrzeć tylko, jak wprost okna jego domu, na samym krańcu horyzontu wyrastają stalowe słupy. Sumienie mu nie pozwoliło. Elektryczność to ważna sprawa. Nawet w kinie pokazywali jak bardzo jest potrzebna.

I tak elektryczność stała się wspólną sprawą Andrzeja Pałki. Był to „interes" jego — i wszystkich.

BOHDAN WĘSIERSKI

CZARODZIEJ GLINKA

OPOWIEŚĆ W OBRAZACH (ciąg dalszy)

8

Po kilkuletnim pobycie za granicą Glinka powraca do kraju. Dyliżans mija słupy graniczne. Kopyta końskie wzbijają chmury pyłu na znajomym trakcie. Krótki postój. Glinka wybiega z powozu. Wokół niego szeroki, spokojny krajobraz rosyjski. Nigdy jeszcze ta ziemia nie wydawała mu się tak piękna jak teraz po powrocie z dalekiego wojażu. I ludzie — bliscy, prości, serdeczni. Nawet aromat powietrza i smak źródlanej wody, którą spragniony zaczerpnął z konwi niesionych przez wiejską dziewczynę — wydały mu się czymś bardzo swojskim i drogim. Znad rzeki wiatr niósł melodię pieśni śpiewanej przez powracające z sianokosów dziewczęta.

9

W dalszej drodze zobaczył rzecz osobliwą: chłopi własnymi siłami przesuwali cerkiew z miejsca, przez które ma przebiegać cesarski trakt. Ten obraz gromady prostych ludzi rosyjskich, dokonujących wspólnym wysiłkiem rzeczy na pozór niemożliwej — wywarł na Glince szczególnie silne wrażenie. Opiewać lud rosyjski, jego patriotyzm, męstwo, wolę i charakter — chciałby w swojej muzyce. Poczyna pracować nad operą „Iwan Susanin", która, oparta na temacie historycznym, wprowadzi na scenę chłopa rosyjskiego jako głównego bohatera. Jeszcze przed zakończeniem dzieła rozpoczął próby w... sali bufetowej teatru, bo scenę zajęła opera włoska.

10

Operą Glinki zainteresował się sam Mikołaj I. Bo doniesiono mu, że słowa tekstu brzmią podejrzanie. Partytura „Iwana Susanina" wędruje na carskie biurko. — Za kogo zginął ten... Iwan...? — pyta Mikołaj I. — Za cara? To dobrze, damy operze tytuł „Śmierć za cara"... Albo nie — bo przecież kto oddał życie za cara, ten nie umiera! A więc powinno być: „Życie za cara". A libretto niech napisze baron Rozen, chociaż on jest Niemcem, ale to nie szkodzi! — zadecydował car. Podczas premiery arystokracja jest zaszokowana pojawieniem się na scenie postaci chłopów. Muzykę Glinki nazywa „muzyką woźniców". Ale car pierwszy bije brawo — bo inaczej nie wypada.

(DALSZY CIĄG NA STR. 6)

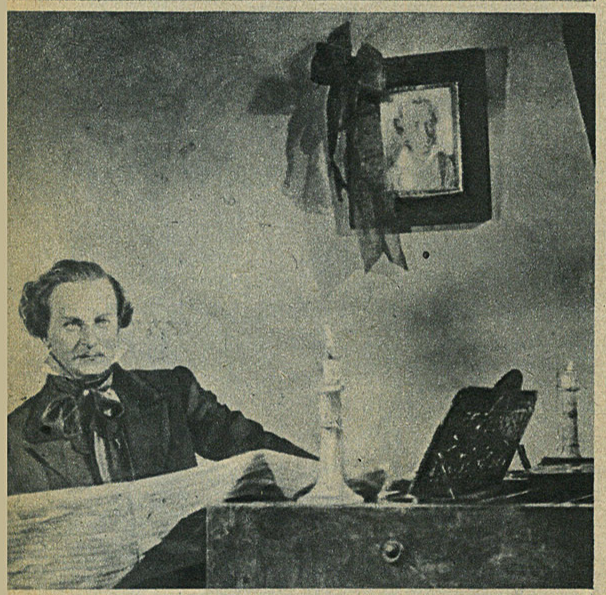
CZARODZIEJ GLINKA

(DALSZY CIĄG ZE STR. 5)

11

Mimo nadania operze wiernopoddańczego charakteru i bojkotu kompozytora przez arystokrację — muzyka Glinki triumfuje, trafia do serc słuchaczy z balkonów i galerii. Najwybitniejsi ludzie epoki uważają „Iwana Susanina" za przełom w muzyce rosyjskiej.

— Dzięki tobie — mówi do Glinki Puszkin — muzyka rosyjska uczyniła krok naprzód o całe stulecie! Oczywiście, najlepiej byłoby, gdyby opera nazywała się nie „Życie za cara" ale „Życie bez cara!" — dodaje z sarkastycznym uśmiechem. Glinka przystępuje do pracy nad nowym dziełem. Swą drugą operę chce oprzeć na młodzieńczym poemacie Puszkina „Ruslan i Ludmiła".



12

Glinka wyjeżdża w podróż po kraju. Chce poznać folklor i muzykę wszystkich części Rosji. Do siostry Ludmiły i swego przyjaciela, młodego kompozytora Dargomyżskiego (na zdj.), który wiele zawdzięcza Glince, pisze:

„Ruslan nie daje mi spokoju i chociaż nie zdążyłem omówić z Puszkinem planu całości, piszę, bo nie mogę nie pisać... Jestem szczęśliwy, że mam takiego autora jak Puszkin..."

Glinka nie wie, że serce największego poety rosyjskiego przestało bić. Puszkin zginął w pojedynku — padł ofiarą intryg dworskich. Nie było sposobu okiełznania jego buntowniczego, rewolucyjnego ducha — więc zabito poetę.

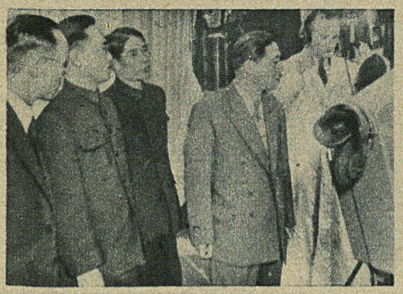
13

Glinkę odnajdujemy na prowincji. Krąży tu wśród tłumu kupców, rzemieślników i chłopów, którzy zjechali się z najdalszych stron na wiosenny jarmark. Z jarmarcznego zgiełku ucho jego wyławia pieśni śpiewane przez wędrownych ślepców, przez kupujących i sprzedających, przybyłych z daleka i z bliska. A gdzie pieśń — tam i tańce. Śpiewają i tańczą Rosjanie i Ukraińcy, Tatarzy i Gruzini, Uzbecy i Cyganie.

— To już nie źródło, ale całe morze muzyki! — woła zachwycony Glinka.

Tu wśród rozbawionego, jarmarcznego tłumu dochodzi doń wieść o śmierci Puszkina.

DOKOŃCZENIE NASTĄPI



CHIŃCZYCY W WARSZAWSKIM STUDIO TELEWIZYJNYM

Warszawskie studio telewizyjne odwiedziła chińska delegacja rządowa z ministrem Kultury Centralnego Rządu Chińskiej Republiki Ludowej Szen Jen-Ping na czele. Po zwiedzeniu studio i zapoznaniu się z aparaturą nadawczo-odbiorczą polskiej produkcji goście obejrzeli 45-minutowy program telewizyjny. Delegaci chińscy wyrażali się z uznaniem zarówno o programie, jak i o pracy oraz osiągnięciach naszych techników, podkreślając wysoką jakość obrazu. W toku rozmowy dowiedzieliśmy się o zamiarze podjęcia w Chinach prac nad telewizją. Nastąpi to jednak nie wcześniej niż w ciągu 5—6 lat.

Program, na który złożyły się: satyra polityczna, polskie pieśni i tańce ludowe w wykonaniu czołowych artystów scen warszawskich oraz koncert skrzypcowy, transmitowany był w ramach cotygodniowej audycji telewizji dla Warszawy.

NIEDYSKRECJE STUDIA

Podczas wizyty w studio goście chińscy ze szczególnym zainteresowaniem przyglądali się... żółtym twarzom aktorów. Telewizja wymaga specjalnej żółto-oliwkowej charakteryzacji, która przypominała karnację gości. Chińczykom wydał się ten „zbieg okoliczności" bardzo zabawny. Posypały się żartobliwe uwagi.

Po skończonym programie jeden z gości pozazdrościwszy prawdziwym aktorom stanął przed kamerą telewizyjną i pozdrowił po polsku pracowników studio ku ich wielkiej uciesze. Okazał się bardzo telegeniczny. „Naturalna charakteryzacja" nie zawiodła.

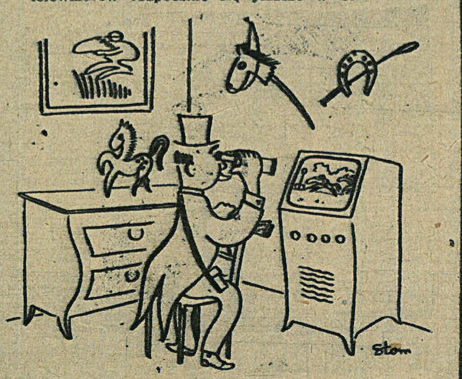
ZE ŚWIATA

W ZSRR rozpoczęto prace nad uruchomieniem dalszych trzech stacji telewizyjnych — w Stalingradzie, Swierdłowsku i Odessie.

Technicy radzieccy przystąpili również do opracowania nowego prototypu tzw. stacji ruchomych, tj. wozów transmisyjnych do celów reportażowych.

Na wzgórzu Petrin w Pradze uruchomiona została pierwsza czechosłowacka stacja telewizyjna o zasięgu ok. 30 kilometrów. Stacja nadaje stałe programy doświadczalne.

Ostatnio w Czechosłowacji opracowano prototyp aparatu telewizyjnego, przystosowanego do odbioru obrazu 625 liniowego. Jest to kształtna skrzynka o rozmiarach 65 x 45 x 35 cm z ekranem 15 x 20 cm. Odbiornik został wykonany całkowicie z surowców krajowych. Seryjna produkcja telewizorów rozpocznie się jeszcze w br.



Sylwetki aktorów

LUDWIK SEMPOLIŃSKI

CZYLI DZIEJE ŚMIECHU

Na początek — krótki wstęp, który nazwać by można przyczynkiem do dziejów śmiechu. Przyczynek ten jest raczej smutny. Nie należy się jednak dziwić. Faszyzm nie uznaje wolności śmiechu, tego śmiechu, który — jak mówi Gogol — „cały powstaje z pogodnej natury człowieka".

Początek lata 1939 — okres tzw. „dobrosąsiedzkich stosunków" z hitlerowskimi Niemcami. W tym okresie, gdy herb Gdańska został „upiększony" swastyką, a minister Beck słał urodzinowy telegram gratulacyjny do Hitlera — na scenie warszawskiego teatrzyku satyrycznego „Ali Baba" pojawił się inny Hitler, witany brawami i śmiechem publiczności. Zarówno sam tytuł programu — „Orzeł czy r z e s z k a" (przejrzysta aluzja do III Rzeszy) jak i reakcja publiczności — świadczyły najdobitniej o prawdziwych nastrojach społeczeństwa polskiego. „Pozytywnym bohaterem" spektaklu „Orzeł czy rzeszka" był właśnie śmiech. Śmiano się z chaplinowskich podrygów Hitlera, z jego ulizanego przedziałka na głowie i z jego zabójczych wąsików. Sempoliński, w podwójnej roli Chaplina i Hitlera, zbierał zasłużone brawa. Nie był to jednak śmiech pusty, dla samej zabawy, lecz odważne i celne uderzenie wymierzone we wrogi system faszystowskiej przemocy. Spektakl obsadzony był następująco: Fogg grał Chamberlaina, Ruszkowski — Mussoliniego, Żelichowska — Francję, Sempoliński — Hitlera i Chaplina w jednej osobie, konferansjerkę prowadziła Zimińska.

„Uderz w stół, a nożyce się odezwą" — mówi przysłowie. Odezwały się też od razu, tym razem w postaci nożyc cenzury sanacyjnej. W garderobie teatrzyku „Ali Baba" zjawiło się kilku urzędowo sztywnych panów z teczkami w towarzystwie przedstawiciela ambasady niemieckiej (!) i zaczęła się zwyczajna w takich razach rozmówka. Przybyli zażądali natychmiastowego zdjęcia sztuki z afisza, dyrekcja teatrzyku zaproponowała zmiany w programie. Stanęło na tym, że zmieni się postać Hitlera (bo o to głównie chodziło). Zmieniano ją więc dwukrotnie, dwukrotnie bowiem zjawiali się jeszcze panowie z teczkami, za każdym razem wyprowadzani w pole „zmianami", jakie wprowadzał chytrze Sempoliński: za pierwszym razem Hitler zgolił wąsiki (na widowni huragan śmiechu), po następnej wizycie cenzury twarz Hitlera przekreślona została dwoma skrzyżowanymi paskami papieru (na znak, że „niecenzuralna"), aż w końcu cały numer Hitler-Chaplin wypadł z programu. Tak skończył się ten sławetny pojedynek Sempolińskiego z Hitlerem. Teatrzyk satyryczny uległ policyjnej przemocy, dla której największym wrogiem był śmiech ludzki.

W miesiąc później, w sierpniu 1939, na granicy polsko-niemieckiej zatrzymany został (wbrew umowie międzynarodowej) pospieszny pociąg

Tak wyglądał w 1942 r., gdy ukrywał się przed gestapo...

tranzytowy Paryż — Warszawa, wiozący Polaków powracających z wycieczki do Francji. Żandarmi niemieccy po przeprowadzeniu szczegółowej rewizji wyprowadzili z przedziału i poddali dwugodzinnemu śledztwu jednego z pasażerów. Był nim znany aktor Mieczysław Węgrzyn, syn Józefa Węgrzyna. — „Czy to pan grał rolę Hitlera w sztuce Shawa „Genewa", która grana była w Warszawie w Teatrze Polskim?" — padło pytanie. — „Niestety, to nie ja, to mój ojciec" — odparł z ironicznym uśmiechem młody Węgrzyn. Oficer gestapo spojrzał na niego z hamowaną wściekłością, po czym wyciągnąwszy z kieszeni fotografię przyglądał się jej długo i uważnie: przedstawiała ona bez żadnych wątpliwości „starego Węgrzyna" we wspomnianej roli. Mieczysław Węgrzyn powrócił do wagonu. Po chwili pociąg ruszył w dalszą drogę. Tym razem szpiclom hitlerowskim wyraźnie się nie powiodło!

Sempoliński dowiedział się wkrótce od Węgrzyna o całym zajściu. „Nie ulega wątpliwości, że i moja kreacja aktorska „uwieczniona" została w gestapowskim archiwum" — powiedział, nie tracąc ani na chwilę humoru. W kilkanaście dni później niemieckie „Stukasy" pojawiły się na polskim niebie. Zaczęła się wojna a właściwie: dramat zaleszczyckiej szosy.

W mieszkaniu Sempolińskiego zjawiło się gestapo. Nie zastali jednak nikogo. Sempolińskiemu udało się wydostać z okupowanych przez Niemców obszarów i „wsiąknąć" na terenie Litwy. Do roku 1941 „winny obrazy Hitlera" aktor — prowadzi spokojnie w Wilnie teatr miniatur. W 1941 r., gdy hitlerowskie czołgi wdarły się zdradziecko na teren Związku Radzieckiego, rozpoczyna się dla Sempolińskiego trzyletni okres tułaczki. Nieustannie zmieniać musi miejsce pobytu. Aby zmylić czujność gestapo zapuszcza wąsy i brodę i zaszywa się na terenie Wileńszczyzny, imając się kolejno różnych zawodów. Ciągnie go jednak do aktorstwa. Toteż korzysta natychmiast z pierwszej okazji, aby w roku 1942 nawiązać kontakt z konspiracyjnym teatrem objazdowym, prowadzonym przez profesora uniwersytetu Górskiego i Stefana Martykę. Aktorzy udawali się pojedynczo na wyznaczone miejsca przedstawień, a wokół domów, w których odbywały się te niezwykłe i jedyne w swoim rodzaju spektakle, rozstawione były czujki. Teatr ów dawał wówczas na przemian trzy oddzielne przedstawienia: 1) wieczór recytacji (Martyka i Górski), 2) wyjątki z opery „Halka" (m ł o d z i e ż konserwatorium wileńskiego) i 3) program humoru i piosenki (Sempolińskiego i St. Dzięgielewski). Wojna i prześladowania nie zdołały zabić śmiechu.

Sempolińskiego znamy wszyscy z wielu filmów, a starsza generacja pamięta go jeszcze z kilkunastu filmów przedwojennych. Rozmowę z Sempolińskim sprowokowałem właściwie niechcący, kiedy zacząłem potępiać polskie przedwojenne filmy, nazywając je „szmirą".

— Nie, tak nie można! — zaoponował Sempoliński.

Zdziwiłem się. — No, ale przecież złe filmy przedwojenne...

— Miały złe, bezwartościowe scenariusze, zgoda! Tych nie mam zamiaru bronić, nie można jednak załatwiać się z tym wszystkim tak beztrosko i jednym słowem „szmira". To dość złożone zagadnienie. Grało przecież w tych filmach sporo pierwszorzędnych aktorów, których talent cenimy do dziś dnia. Wystarczy wymienić Jaracza, Kurnakowicza, Woszczerowicza, Ćwiklińską, Barszczewską, Dymszę, Zabczyńskiego, Fertnera czy Pichelskiego i wielu innych. Nie można tak dyskwalifikować za jednym zamachem tego całego aktorskiego dorobku i wkładu pracy.

...w roli Pana Radcy w wesołej komedii filmowej SKARB

— Z tego punktu widzenia patrząc, to istotnie ma pan wiele racji.

— Właściwie to dziwię się często, dlaczego zaniedbuje się takich zawodowych aktorów filmowych. Przecież taki na przykład Woszczerowicz stworzył w *Znachorze* pierwszorzędną kreację aktorską.

Ale... Powracając do sprawy przedwojennych filmowców trzeba stwierdzić, że spora liczba przedwojennych pracowników filmu — reżyserów, operatorów i aktorów — stanowi do dziś dnia niezastąpioną kadrę fachowców. Ich obecny stały postęp w pracy tłumaczy się tym, że mając już za sobą duże doświadczenie sprzed wojny, znaleźli się obecnie w bez porównania pomyślniejszych warunkach rozwojowych. To samo zjawisko obserwujemy zresztą w ZSRR i krajach demokracji ludowej. W związku Radzieckim, dwustumilionowym kraju, gdzie jest masa teatrów, wciąż widzimy jednak na ekranach Orłową, Pudowkina, Merkurjewa i innych. To samo w Czechosłowacji, że wymienię choćby znakomitego aktora Marvana. To daje właśnie ten ciąg tradycji, której nie może, moim zdaniem, lekceważyć i pomijać młodzież, dopracowująca się dopiero nowych, postępowych form aktorstwa.

— W jakich filmach grał pan po wojnie?

— W *Skarbie*, *Warszawskiej premierze* i *Dwóch brygadach*. Dzisiaj, na szczęście, ceni się u nas humor, popiera satyrę i komedię.

Początkowo nasza krytyka przyjęła *Skarb* z dużymi zastrzeżeniami. Okazało się jednak, że film ten odegrał ważną rolę, rozładowując wiele kompleksów i na swój sposób mobilizując społeczeństwo. Ja osobiście z radością przyjmuję tę obecną zmianę nastawienia oficjalnej krytyki w stosunku do zagadnień komedii i satyry. Jeden ze znanych krytyków teatralnych (Edward Csato) nie bez słuszności zakpił sobie w jednym ze swych artykułów, że teatry satyryczne — to jedyne sceny, które konsekwentnie mówią o naszych najbliższych sprawach. Nie dziwię się temu, skoro nasi dramaturdzy albo szperają namiętnie w przeszłości historycznej, albo szukają tematów w tym, co dzieje się poza naszymi granicami. Trudno, w dziedzinie dramatu wciąż jeszcze czekamy na nowego Szekspira, który potrafi przetworzyć i odtworzyć cały romantyzm i wielkość zachodzących wokół nas przemian. Nie lepiej jest zresztą na odcinku krytyki. Zwłaszcza jeżeli chodzi o aktorską interpretację ról komicznych, panuje u nas dziwaczne pomieszanie pojęć. Sam słyszałem, jak niektórzy z naszych krytyków w doskonałej kreacji Merkurjewa w „Wieczorze Trzech Króli" dopatrywali się szarży aktorskiej. W stosunku do mojej gry w roli Chudogęby, Fikalskiego czy Papkina było też sporo sprzecznych sądów w związku z tym, że szukałem nowych środków ekspresji, wynikających z nowych impulsów. Trudno, nie jestem zwolennikiem „dziedziczenia" całych kompleksów ekspresji. Uważam to za metodę nie twórczą i konserwatywną.

— Czy poza operetką, estradą i komedią muzyczną interesuje się pan stale dramatem?

— Owszem, od dawna. W 1939 roku próbowałem swych sił na deskach Teatru Letniego, za czasów dyrekcji Trzcińskiego. Po wojnie występowałem w Łodzi w „Głupim Jakubie", potem w „Żołnierzu królowej Madagaskaru", w „Domu otwartym", w „Wieczorze Trzech Króli", „Panu Geldhabie", „Zemście" i w sztuce „Ostatnia ofiara" — Ostrowskiego. Obecnie kończę próby w „Cyruliku sewilskim" — Beaumarchais, reżyserowanym przez Sawana. Obsadzono mnie w roli tytułowej. Premiera tej sztuki odbędzie się w lutym w Teatrze Nowym w Warszawie.

Rozmowę przeprowadził
KAZIMIERZ STRZAŁKA

Ludwik Sempoliński i Urszula Hałacińska w komedii Tokajewa **KONKURENCI** (Państwowy Teatr Nowy, Warszawa, 1952)

NAUKA i filu barwny

Nad pustynią, gdzie dotychczas tylko wielbłąd pomagał człowiekowi, pojawiły się samoloty, a w ich przyrodnicy i ekipy filmowców

Ubiegły rok przyniósł kinematografii polskiej nowe osiągnięcia. Rozpoczęto produkcję filmów kolorowych. Weszły na ekrany pierwsze barwne filmy dokumentalne: *Mazowsze*, *Wyścig Pokoju*, a obecnie wchodzi na ekrany barwny film o zlocie młodych przodowników pracy pt. *Ślubujemy*. Wreszcie ukończono nakręcanie zdjęć do pierwszego kolorowego filmu fabularnego *Przygoda na Marienstacie*. Aleksander Ford pracuje nad nowym barwnym filmem *Piątka z ulicy Barskiej*. Ukazały się kolorowe filmy rysunkowe i kukiełkowe: *Wawrzyńcowy sad*, *Wspólny dom*, *Opowiedział dzięcioł sowie* i in.

W opanowaniu techniki produkcji filmów kolorowych, w opanowaniu metod ich realizacji od strony zdjęć i reżyserii pomaga nam przykład radzieckich filmów kolorowych, które torują drogę rozwoju kinematografii barwnej. Nasze wytwórnie szeroko korzystają z bezpośredniej pomocy radzieckich filmowców.

Nadszedł już czas, ażeby tym zagadnieniem zainteresowała się również nasza kinematografia oświatowa, tym bardziej, że barwa w filmie naukowym ma szczególnie doniosłe znaczenie.

Czołowy radziecki twórca filmów naukowo - popularnych, wielokrotny laureat Nagrody Stalinowskiej, realizator znakomitych filmów: *Opowieść leśna*, *W głębinach mórz*, *Siła życia*, *Wśród piasków Azji Środkowej* i innych — Aleksander Zguridi napisał niedawno rozprawę o roli barwy w filmie naukowym, podkreślając wielkie znaczenie filmu kolorowego.

Film naukowy znajduje szerokie zastosowanie w badaniach naukowych, stanowi niezastąpiony środek dociekań, przy pomocy którego można uchwycić i utrwalić wiele procesów niedostrzegalnych dla oka. Jest to zarazem doskonały, najbardziej przystępny, łatwy i praktyczny sposób upowszechniania wiedzy i jej popularyzacji. Film naukowy dawno już zyskał sobie w ZSRR pełne uznanie i odgrywa dziś — zarówno w życiu naukowym, jak i w pracy oświatowej — bardzo poważną rolę. Świadczy o tym choćby fakt z jaką troską, z jakim nakładem pracy wyposażono w aparaturę filmową i projekcyjną zbudowany w ubiegłym roku 26-piętrowy gmach Uniwersytetu Moskiewskiego. Świadczą o tym coraz liczniejsze i doskonalsze filmy naukowe, popularno - naukowe i techniczne. Nie ma już dziś w Związku Radzieckim takiej gałęzi wiedzy, która by nie znalazła większego lub mniejszego odbicia w filmach naukowych.

Jedynie przy pomocy filmu można poznać i pokazać dynamikę szeregu procesów i zjawisk, których obserwacja jest bardzo utrudniona lub też wręcz niemożliwa ze względu na to, że przebieg ich jest bądź wyjątkowo powolny, bądź też niezmiernie szybki. Jako przykład służyć tu mogą takie zjawiska, jak wzrastanie roślin, formowanie się kryształów, podział komórek, lub przelot kuli, lot pocisku armatniego itp. Film posiada możliwości dowolnego skracania lub rozciągnięcia w czasie prawie każdego zjawiska, czyniąc go dostępnym dla obserwacji.

Śledząc np. oddzielne fazy rozwoju roślin, szkicując je lub fotografując, można w postaci szeregu rysunków czy zdjęć unaocznić proces ich rozwoju. Można również opowiedzieć ten proces słowami, demonstrując szkice lub zdjęcia oddzielnych faz wzrostu. Ale nie można żadnymi innymi środkami — oprócz stosowania zwolnionych zdjęć filmowych — utrwalić, a następnie pokazać dynamikę i ciągłość całego procesu rozwoju rośliny, co oczywiście jest najważniejsze.

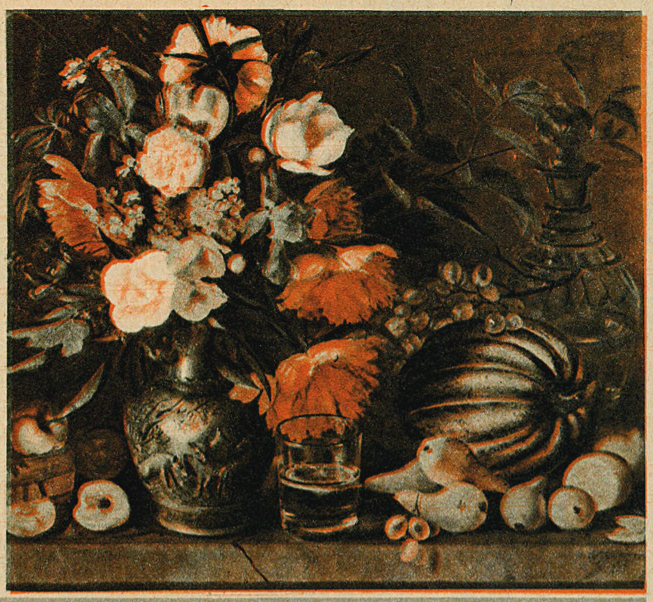
Można przy pomocy wyliczeń matematycznych pokazać na wykresie tor kuli karabinowej lub pocisku, nie można jednak bez pomocy przyspieszonych zdjęć filmowych (przyspieszonego filmowania) — uchwycić, a następnie pokazać ich rzeczywistego ruchu podczas lotu.

Można przez mikroskop obserwować życie jakiegoś mikroorganizmu, lecz tylko zespoliwszy mikroskop z kamerą filmową można uczynić to życie dostępne dla obserwacji — milionom widzów.

Posiadając możliwości czynienia niewidzialnego widzialnym, przenikania w najbardziej skomplikowane procesy i zjawiska, odkrywania najgłębszych tajników przyrody, film naukowy był do niedawna pozbawiony bardzo ważnego tworzywa — barwy. Wszystkie okazy fauny i flory, minerały i przedmioty

Dzięki kolorowym filmom miliony widzów na całym świecie mogą oglądać wspaniałe dzieła sztuki w ich barwach oryginalnych. Na zdjęciu: S W A T Y M A J O R A P. Fiedotowa, obraz ze zbiorów Galerii Tretiakowskiej

Scena z barwnego filmu „Opowieść leśna" reżyserii A. Zguridiego, twórcy wielu nagrodzonych filmów popularno - naukowych



Bogactwo barw kwiatów można utrwalić na kolorowej taśmie filmowej. Na zdj.: reprodukcja obrazu I. Chruckiego — KWIATY I OWOCE

oglądaliśmy na ekranie jako czarno-białe, pozbawione naturalnych barw. Brak koloru umniejszał realność obrazu i poważnie obniżał poznawcze możliwości filmu naukowego.

Już 6 lat temu, w 1947 roku, w Moskiewskiej Wytwórni Filmów Popularno-naukowych wykonano zdjęcia na trójbarwnej taśmie. Był to początek zastosowania barwy w filmach popularno - naukowych (jeżeli pominiemy dwa kolorowe filmy eksperymentalne: *Samarkanda* i *Buchara*, zrealizowane na taśmie dwukolorowej jeszcze w 1937 roku). Niewiele czasu upłynęło od owych pierwszych prób, a dzisiaj trudno już wyobrazić sobie w ZSRR pełnowartościowy film naukowy, wykonany na taśmie czarno-białej.

Wiemy, jak wielkie znaczenie dla zrozumienia podstaw naukowego poglądu na świat i życie mają filmy o pochodzeniu i rozwoju roślin, zwierząt, o ich ewolucji. Dla realizatorów niezmiernie ważny jest fakt pokazania widzowi zadziwiającej budowy organizmów roślinnych i zwierzęcych, ich osobliwej barwy i formy, które powstały w związku z bez przerwy trwającym przystosowaniem się żyjących organizmów do otaczających warunków życia, do środowiska. Na filmie czarno-białym nie tylko trudno byłoby pokazać prawidłowy obraz na przykład mimikry (ochronnej barwy zwierząt lub roślin), ale często nawet nie można byłoby należycie wyjaśnić, co dzieje się z żywym organizmem w tych lub innych warunkach.

W barwnym filmie *W lodach Oceanu* wiele miejsca poświęcono pokazaniu podwodnego świata roślin i zwierząt. Po raz pierwszy widz mógł zobaczyć prawdziwą faunę Morza Arktycznego w naturalnych kolorach.

Żarzące się kolory gwiazdy morskiej, aktynii, meduzy i innych żyjątek morskich — zdumiewają wyobraźnię. I to przede wszystkim jest zasługą kolorowej taśmy filmowej, bez której nie udałoby się osiągnąć nawet małej części wrażenia, wywoływanego tym oszałamiającym światem pozornej bajki.

W kinematografii naukowo-popularnej istnieją takie gałęzie, gdzie produkowanie filmów w kolorze czarno-białym nie ma prawie żadnego sensu, gdyż przedmioty, które mają być pokazane na ekranie, są organicznie związane z barwą, która jest ich główną cechą. Myślimy tu w pierwszym rzędzie o popularyzacji dzieł sztuki malarskiej.

Ukazały się już w ZSRR filmy o Riepinie, Kramskim, Surikowie, Fiedotowie, Lewitanie i innych wielkich malarzach. Dzięki taśmie kolorowej udostępniono milionom widzów dzieła znakomitych twórców, w całej pełni bogactwa oryginalnych barw.

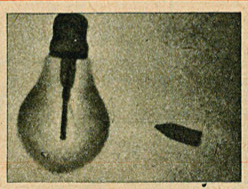
Istnieją gałęzie nauki, badające zjawiska, w których, zdawałoby się na pierwszy rzut oka, barwa nic nie znaczy. Można byłoby sądzić, że do takich gałęzi nauki należy astronomia. I właśnie nie tak dawno Wytwórnia Filmów Popularno - naukowych w Leningradzie wyprodukowała kolorowy film pt. *Wszechświat*. Film ten został zrealizowany z dużym talentem przez P. Kłuszancewa i, jak wiadomo, uzyskał nagrodę na ostatnim VII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karlovych Varach. W wielu pięknych epizodach tego filmu, a w pierwszym rzędzie w tych, które potwierdzają hipotezę możliwości istnienia życia na Marsie, barwa i tylko barwa pomogła w ukazaniu skomplikowanych problemów naukowych.

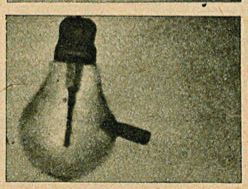
Lekarze - naukowcy łącznie z filmowcami stworzyli ostatnio ciekawy, eksperymentalny film, w którym barwa występuje w nowym charakterze. Istnieje schorzenie, które można ujawnić na podstawie koloru gałki ocznej. Charakterystyczny wypadek takiego schorzenia był uchwycony na barwnej taśmie filmowej dla ustalenia ścisłej diagnozy. Film ten stał się następnie cenną pomocą naukową dla studentów i młodych lekarzy.

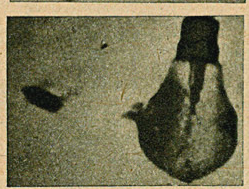
*

Przykłady wielkiej roli barwy w podniesieniu poznawczej wartości filmu naukowego można by mnożyć i mnożyć. Ale już wyliczone przekonują dostatecznie, jak bardzo potrzebne są kolorowe filmy naukowe, jak bardzo oddziałują na widza, kształtując jego naukowy pogląd na świat.

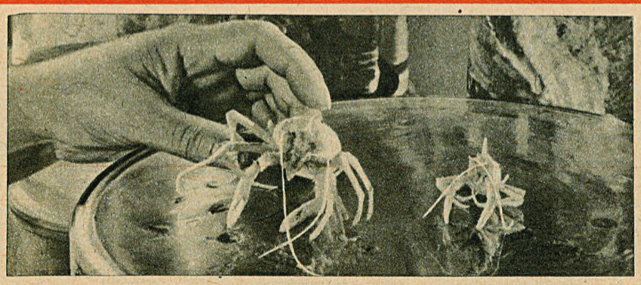
Na podstawie pism radzieckich opracował Wł. G.



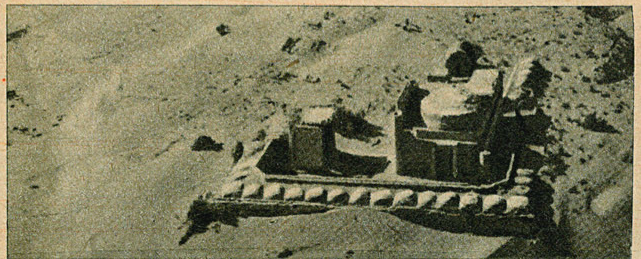




1) Kula zbliża się do żarówki... 2) przebija ją... 3) ...i wylatuje. Żarówka rozpadnie się dopiero wtedy, gdy kula będzie już od niej daleko



Rzadki okaz głębinowego raka, osobliwej barwy i kształtu — Munidopsis — wydobyty z oceanu z głębokości ponad 4000 metrów



Zasypane piaskiem osiedla i miasta a wśród nich świątynię Kyz-Bibi w Azji Środkowej odkryto dzięki zdjęciom z samolotu

UCZNIOWSKI REWIR

FILM O MŁODZIEŻY GÓRNICZEJ

Czechosłowaccy filmowcy poświęcają wiele uwagi tematyce młodzieżowej. To zainteresowanie życiem młodzieży świadczy o zrozumieniu przez nich wielkiego zadania, jakie młode pokolenie ma spełnić w budowie socjalizmu, w walce o pokój. Świadczy również o tym, że czechosłowacka kinematografia należycie rozumie swój udział w pracy nad wychowaniem młodego pokolenia w myśl wskazań Stalina o młodych kadrach rewolucji — i jest dowodem troski o to, by film stawał się wszechstronnie użytecznym instrumentem ideologicznego kształtowania psychiki narodu.

Film *Uczniowski rewir* ukazuje życie młodzieży w jednej z czechosłowackich szkół górniczych. W Czechosłowacji, tak samo jak w Polsce, górnicy stanowią awangardę klasy robotniczej; partia i państwo ludowe zwracają baczną uwagę na to, aby szeregi górnicze były zasilane najlepszym elementem spośród młodych kadr świata pracy. Szkoły górnicze są nie tylko ośrodkami specjalizacji fachowej, ale i kuźnią charakterów.

Uczniowski rewir stawia sobie za cel mobilizowanie młodzieży do tych szkół i z tego względu nie przejdzie on bez pożytku przez nasze ekrany. Realizując to zadanie autorzy filmu, reż. Wacław Kubasek i jego najbliższy współpracownik, dramaturg filmowy J. Novotny, rozszerzyli tematyczne ramy obrazu, pokazując, jak młode pokolenie współdziała w budownictwie socjalistycznym z całym czechosłowackim narodem i jak czujnie stoi na straży dobra swej ludowej ojczyzny. Film jest adresowany przede wszystkim do młodzieży. Widać tu wysiłek autorów, aby jego dydaktyczna treść przemawiała poprzez żywą, barwną, ciekawie przeprowadzoną akcję.

Uczniowski rewir zbudowany jest z dwóch problemów. Po pierwsze — propaguje piękno zawodu górniczego, po drugie — ukazuje czujność młodego pokolenia w walce z wrogami. Oba te problemy autorzy filmu wprowadzili w tok pogodnego, a nawet wesołego opowiadania o życiu młodego pokolenia.

W pierwszych swych partiach film jest montażem epizodów z życia młodzieży górniczej, dość luźno związanych ze sobą postaciami i miejscem akcji. Młodzi adepci zawodu górniczego bawią się, tańczą, uczą, stają do współzawodnictwa pracy w kopalni. Film jednak w tych właśnie partiach grzeszy brakiem zwięzłej, kompozycyjnie zwartej akcji. Autorzy nie dali sobie rady z podstawowym materiałem filmu i dla ułatwienia pracy dramaturgicznej sięgnęli do innego gatunku — do filmu sensacyjnego. Dopiero od chwili, gdy uczniowie szkoły górniczej natrafiają na ślad działalności sabotażystów i wyręczają w tropieniu wroga władze bezpieczeństwa, akcja staje się bardziej jednolita — odnosimy wrażenie, że reżyser odnalazł wreszcie właściwy (ale tylko jego zdaniem) przewodni ton całego utworu.

Bo jednak, gdy młodzi detektywi oddali już w ręce władz bezpieczeństwa wrogów ludu, budzi się w widzu niepokojąca refleksja, czy problem czujności został przedstawiony we właściwy sposób. Zawiązanie i przeprowadzenie wątku wykrycia sabotażu są bowiem dość naiwne, a młodzi detektywi zachowują się potrosze tak, jakby swe poglądy na walkę z wrogiem klasowym kształtowali pod wpływem lektury detektywistycznych romansów, których na pewno nie ma w bibliotekach szkół górniczych, a które raczej czytali za młodu autorzy filmu.

Powyższe błędy wynikają przede wszystkim stąd, że autorzy filmu dość powierzchownie potraktowali sam temat młodzieżowy, nie przestudiowali należycie środowiska młodzieży górniczej, jej życia i pracy, które na pewno obfitują w dość interesujących konfliktów, by wypełnić nimi niejeden film, bez potrzeby uciekania się do efektownych lecz w gruncie rzeczy schematycznych, nie związanych organicznie z właściwym wątkiem filmu wydarzeń.

Odnosi się wrażenie, że autorzy filmu przeprowadzili studia „terenowe" metodą reportażu. Dlatego widz, choć nie żałuje dwóch godzin, jakie spędził w kinie oglądając *Uczniowski rewir*, pozostaje pod wrażeniem, że nie powiedziano mu tego, co o życiu uczącej się młodzieży górniczej należało powiedzieć.

Ton optymizmu dominujący w filmie jest bodaj największą jego zaletą. Inną — stanowi gra całego zespołu aktorskiego prowadzonego pewną ręką reżysera, który dobrze rozwiązuje sceny zbiorowe, a niekiedy potrafi kilku rysami naszkicować sylwetki poszczególnych bohaterów.

Na uwagę zasługuje kreacja aktora J. Pruchy, który gra rolę starego górnika, wychowawcy młodego pokolenia. Autorzy filmu i sam wykonawca obdarzyli tę postać dużą dozą serdecznego ciepła, ujmującego widzów. Młodzi aktorzy tworzą jednak zbyt słabo zróżnicowaną galerię postaci.

Żywy, ciepły stosunek widowni do całości podtrzymuje muzyka kompozytora D. Vaczkarza, zharmonizowana z dominującym w filmie nastrojem optymizmu i z napięciem epizodu pościgu za przestępcami.

LUDOMIR RUBACH

FILM DLA DZIECI

„KARMIK JANKOWY"

Nowy krótkometrażowy film Wytwórni Filmów Oświatowych pt. „KARMIK JANKOWY" przeznaczony jest dla dzieci niższych klas szkoły podstawowej. Porusza on jedno z ważnych zagadnień wychowawczych — zagadnienie ochrony przyrody, ściślej — ochrony ptaków.

Słusznie uczynili autorzy wybierając dla pokazania tego problemu formę filmu fabularnego. Fabularyzowane filmy mocniej i sugestywniej przemawiają do dzieci.

Treść filmu jest bardzo prosta, co również stanowi jego zaletę (scenariusz: A. Majewska). Mały Janek wybiera z ptasiej budki szpacze pisklęta. Chce mieć je u siebie w domu i opiekować się nimi. Robi to po kryjomu — w tajemnicy majstruje klatkę. Gdy zmartwione dzieci przyniosły rozbitą budkę do szkoły, Janek nie przyznaje się do popełnionego przestępstwa. Jest przekonany, że małe szpaczki doskonale czują się w nowym mieszkaniu na strychu stajni. Dopiero widok osowiałych piskląt, którym ciężko żyć w niewoli, i lekcja w szkole o ptakach przekonują Janka, że postąpił źle, że uczynił ptakom krzywdę. Janek naprawia wtedy swój błąd.

Krótki metraż nie pozwolił na szersze rozwinięcie fabuły, poszczególne sceny i epizody traktowane są skrótowo. Skrótowość ta mogłaby utrudnić małym widzom percepcję filmu — komentarz jednak wyjaśnia wszystkie niedomówienia obrazu.

Motywacja psychologiczna postaci Janka i jego „przemiana", jakkolwiek zamierzona słusznie, jest jednak nie dość konsekwentnie przeprowadzona. Dwa momenty zadecydowały o tym, że Janek zrozumiał swój błąd: widok smutnych ptaszków (moment emocjonalny) i lekcja przyrody (moment poznawczy). Dobór ich jest całkowicie słuszny.

Szkoda także, że lekcja przyrody odbywa się w klasie, przy pomocy wypchanego dzięcioła i gąbiotek z eksponatami — zamiast w lesie lub w sadzie.

Pracę realizatora (J. W. Haas) cechuje przede wszystkim trafny wybór aktorów i umiejętność ich prowadzenia. Wszystkie dzieci z Jankiem na czele, nauczycielka, matka — grają prosto i prawdziwie. Może sam Janek jest trochę za poważny. Wydaje się, że postać ta została lekko „przepsychologizowana".

Tematem do dyskusji jest również zamierzona przez reżysera próba spojrzenia na ukazane w filmie wydarzenia oczyma dziecka. Próba ta od strony warsztatu realizatorskiego wypadła bez zarzutu i bez wątpienia także dlatego film podobać się będzie dzieciom. Zachodzi tylko pytanie, czy pewna baśniowa stylizacja właściwie służy treści, czy nie „odrealnia" ona trochę historii wyjętych z gniazda piskląt.

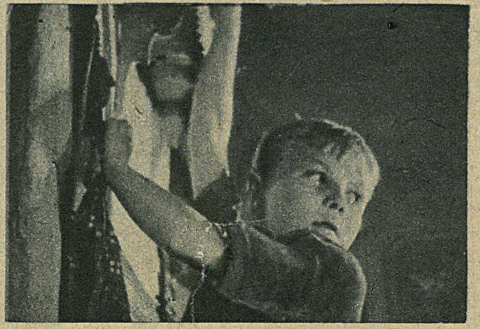
Akcja filmu toczy się na wsi. Oglądamy piękny krajobraz, małą szkółkę wiejską, wnętrze izby z drewnianą kołyską, stajnię, strych. Nic jednak — dosłownie ani jeden rekwizyt scenerii — nie konkretyzuje ściśle czasu i środowiska, w jakim rozgrywa się akcja. Czy słusznie? — Na pewno nie.

Warto podkreślić płynny montaż filmu, staranną, ciekawą kompozycję zdjęć (M. Jahoda). Podkład muzyczny, jakkolwiek nie oryginalny, dobrany został dobrze.

„Złem koniecznym" filmu jest jego jednogłosowa spikerka-komentarz. Razi ona we wszystkich fabularnych filmach WFO. Wydaje się, że razić będzie również dzieci. Filmy fabularne wymagają stanowczo nagrywania dialogów! Zyskałyby na tym wiele.

Mimo omówionych mankamentów wartość wychowawcza i artystyczna filmu jest niewątpliwie duża. Poczekajmy zresztą, co powiedzą właściwi jego odbiorcy — dzieci.

P. W.

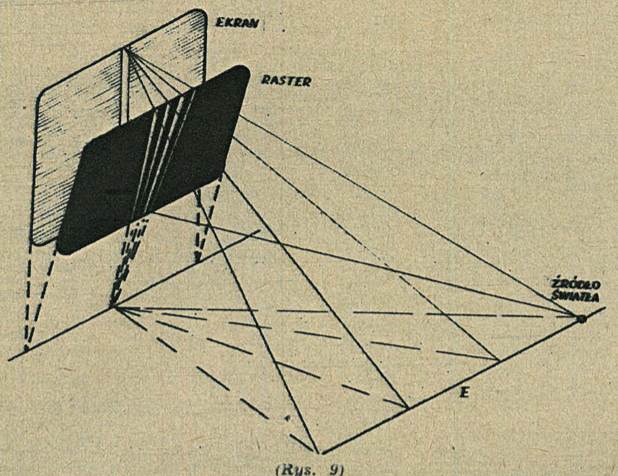


Film TRÓJWYMIAROWY (III)

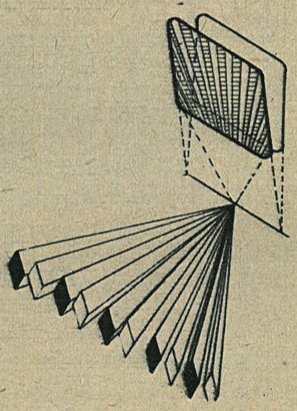
Napisał Inż. B. GLIKSMAN

Raster równoległy był znany już od pół wieku, gdy wynalazca radziecki — Iwanów obalił pionową płaszczyznę stref widzialności i ułożył ją tak, że można było wyświetlać film trójwymiarowy w normalnie zbudowanej sali kinowej.

Iwanow odchylił płaszczyznę rastra od ekranu o niewielki kąt, wszystkie zaś linie rastra wyprowadził promieniście z jednego punktu leżącego na przecięciu płaszczyzny ekranu z płaszczyzną rastra (rys. 9). Z rysunku tego wynika, że pas świetlny na ekranie, utworzony przez promienie przechodzące przez szczelinę rastra, będzie widoczny z każdego miejsca na prostej przechodzącej przez punkt zbieżności rastra i prostą E. Przy zastosowaniu dwóch źródeł światła odległych od siebie o 65 mm otrzymamy szereg tzw. stref widzialności, uformowanych w kształcie ostrosłupów rombowych, zbiegających się w jednym punkcie (rys. 10). Strefą widzialności nazywamy miejsce skąd oko widzi wszystkie pasy świetlne na ekranie pochodzące z jednego źródła światła. Na rys. 10 pokazane są strefy widzialności dla dwóch źródeł światła, w danym wypadku dwóch obiektywów projekcyjnych: czarne — dla lewego i białe — dla prawego. Należy tylko ustawić oczy w ten sposób, aby każde oko znalazło się w odpowiedniej strefie widzialności, a wtedy zobaczymy okiem lewym pasy świetlne na ekranie wychodzące tylko z lewego projektora, zaś prawym — z prawego.



(Rys. 9)



(Rys. 10)

Strefy widzialności są zbieżne, toteż zależnie od odległości widza od ekranu oczy znajdować się będą w różnych miejscach strefy widzialności (rys. 11).

Największe trudności przy realizowaniu tego pomysłu wyłoniły się przy budowie rastra. Po wielu próbach i doświadczeniach wykonano raster o wymiarach 5 m × 5 m. Raster składał się z 2000 pasów pochłaniających zbieżnych, wykonanych z wiązek drutów pokrytych czarną emalią. Średnica poszczególnego drucika wynosiła 0,2 mm.

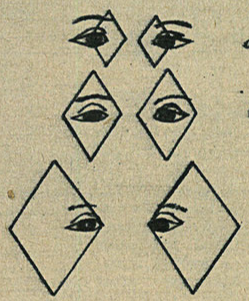
Nie było łatwym zadaniem wykonanie takiego rastra. Wystarczy powiedzieć, że na raster zużyto 150.000 m cienkiego drutu, który naciągnięto na ramę wykonaną z potężnych stalowych belek. Rama musiała mieć bardzo mocną budowę, gdyż każdy drucik był naciągnięty z siłą 1 kg, a drucików było 30.000. Raster wraz z ekranem ważył 6 ton. Ustawiono go w sali kina „Moskwa" w stolicy Związku Radzieckiego, sali pierwszego kina na świecie dającego regularne seanse filmów trójwymiarowych. Na widowni ustawiono 400 krzeseł.

Tego rodzaju raster wykonany z drucików miał jednak poważną wadę. Była to duża strata światła spowodowana charakterem samego rastra, złożonego z szeregu pasów pochłaniających światło.

Toteż wynalazcy radzieccy nie zadowolili się wykonaniem rastra tego typu i uruchomieniem kina trójwymiarowego, lecz przeprowadzali dalsze badania i doświadczenia, których rezultatem był wynalazek rastra soczewkowego.

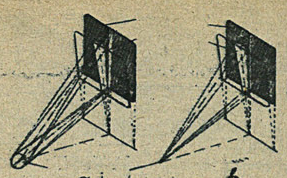
W rastrze tym linie i szczeliny zastępują podłużne soczewki przylegające do siebie i ułożone tak samo promieniście. Światło wychodzące z obiektywu projektora zostaje przez te soczewki rozdzielone na szereg bardzo wąskich jasnych pasków. Paski te oglądamy przez te same soczewki. Na rys. 12 widzimy działanie takiej soczewki. Wykorzystanie światła jest tutaj nieporównanie większe niż przy użyciu rastra szczelinowego, co najlepiej uwidocznia rys. 13.

Raster soczewkowy okazał się jeszcze trudniejszy do wykonania niż raster wyżej opisany. Dość powiedzieć, że dla wykonania rastra dla ekranu 3 m × 3 m potrzebne są soczewki cylindryczne o następujących wymiarach: długość — 3 m, szerokość u góry 3 cm, szerokość u dołu ok. 1 cm, grubość soczewki w części górnej — 0,008 mm, w części dolnej — 0,004 mm. Nic też dziwnego, że budowa pierwszego takiego rastra trwała przeszło 4 lata i dopiero w lutym 1947 r. wyświetlono pierwsze filmy na tym ekranie.

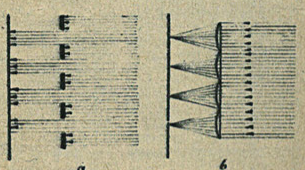


(Rys. 11)

Dzięki pewnym własnościom rastra soczewkowego możemy rzucać na ekran nie tylko dwa obrazy jednej stereopary, ale jednocześnie kilka par, zdjętych z różnych miejsc. Przy takiej projekcji widz siedzący na skraju rzędu krzeseł obserwowałby inny obraz niż widz siedzący w środku rzędu lub na skraju przeciwnym. Znaczyłoby to, że przez wychylenie się ze swojego miejsca można by „zajrzeć" na bok i zobaczyć np. aktora, który ukryty za drzewem był niewidoczny z miejsca poprzedniego. W żadnym innym systemie filmu przestrzennego, posługującego się okularami, nie potrafimy osiągnąć takiego nadefektu realności widzenia trójwymiarowego. Przyszły rozwój techniki filmu trójwymiarowego pójdzie drogą pokazaną przez technikę radziecką.



(Rys. 12)



(Rys. 13)

O ile droga rozwoju techniki filmu trójwymiarowego zdaje się nie ulegać wątpliwości, o tyle trudno wydać stanowczy sąd o przyszłej linii rozwoju samego filmu przestrzennego.

Wyłania się pytanie: czy projekcja trójwymiarowa znajdzie zastosowanie we wszystkich dziedzinach filmu? Czy ograniczy się tylko do filmów, gdzie plastyczność jest warunkiem zasadniczym, a więc w różnego rodzaju filmach naukowych, instruktażowych itp., a nie obejmie filmu fabularnego?

Nie zapominajmy, że film trójwymiarowy pokazuje nam wszystko, co się działo przed kamerą zdjęciową PRZESTRZENNIE. Wobec tego dostrzeglibyśmy natychmiast wszelkiego rodzaju „oszustwa" polegające na użyciu makiet miniaturowych lub tylnej projekcji.

Kinematografia musiałaby zrezygnować z tych pomocy i przestawić się na zdjęcia obiektów prawdziwych. Podniosłoby to oczywiście w wysokim stopniu koszty produkcji filmu.

Z tych to względów nie należy raczej się spodziewać, aby w krajach, gdzie producentem filmu jest kapitał, były podjęte poważniejsze prace nad doskonaleniem i rozpowszechnianiem filmu trójwymiarowego.

Inaczej rzecz ma się np. w Związku Radzieckim, gdzie względy komercyjne nie mają znaczenia gdy w grę wchodzą zagadnienia postępu, czego dowodem są osiągnięcia radzieckich techników i uczonych w dziedzinie filmu barwnego i przestrzennego.

POLEMIKI

MAŁE UZUPEŁNIENIE

W 4 numerze „Filmu" z br. ukazał się interesujący artykuł Cz. Petelskiego o fotografii filmowej, częściowo polemizujący z moim stanowiskiem zajętym uprzednio na łamach „Filmu".

Zanim przejdę do „małego uzupełnienia" zaznaczonego w tytule, pragnę wyrazić radość, że dyskusja toczy się dalej, że dochodzi już do wymiany zdań i myśli, a ton dyskusji jest daleki od trzpiotowatości wykazywanej czasem przez filmowych „podlotków".

A więc — po uważnym przeczytaniu artykułu Cz. Petelskiego — śmiem twierdzić, że scenarzysta i reżyser (w tej kolejności) są g ł ó w n y m i twórcami filmu, chociaż kolektywna ich współpraca z operatorem oraz z innymi współtwórcami prowadzi do najlepszych wyników. Wystarczy tu przykład: Eisenstein - Tissé czy Aleksandrow - Tissé (ostatni film: CZARODZIEJ GLINKA), aby bez zastrzeżeń podpisać się pod takim sformułowaniem sprawy.

Określenie „obraz filmowy" wydaje mi się natomiast bez zastrzeżeń trafniejsze od terminu „filmowa fotografia", używanego dotychczas powszechnie. Słusznie domaga się Petelski ujednolicenia terminologii filmowej, ale — jak słychać — mała encyklopedia filmowa ma wkrótce wypełnić tę lukę.

Ma również rację Petelski, gdy pisze o p r y m a c i e historycznym fotografii filmowej nad reżyserią filmową, natomiast przykład z operatorem Edisona wydaje mi się nieporozumieniem. Petelski pisze: „Operator Edwin S. Potter jest właściwym twórcą montażu filmowego, a jego filmy — choć robione bez reżysera — mają już w zalążku wszystkie najważniejsze cechy współczesnych utworów sztuki filmowej".

Nieporozumienie — moim zdaniem — polega na tym, że t e n operator — jak i wielu innych p o n i m — jest właśnie r e ż y s e r e m danego filmu. Kimże innym są bowiem w y b i t n i e j s i reportażyści kronik filmowych realizowanych na całym świecie, jeśli nie „małymi" (używam tego słowa w braku lepszego) reżyserami? Wiadomo, że przy montażu kronik filmowych bardzo trudno zrobić cokolwiek z materiałem początkującego operatora, który nie c z u j e obrazu filmowego i w czasie zdjęć nie ma wyraźnej koncepcji. Ten sam montaż udaje się o wiele lepiej, jeśli reportaż przeprowadzony był „z głową". Pozostały mi w pamięci niektóre ujęcia operatora Szczecińskiego, wskazujące na talent do wyławiania n a j b a r d z i e j charakterystycznych momentów (białe gołębie na gmachu PKO w czasie defilady pierwszomajowej, kręcące się koło roweru — oglądane z poziomu szosy w jednym z filmów „wyścigowych" itd.).

Jeśli użyłem w swym artykule nieopatrznie słowa „szkoła", to w każdym razie Forbert wykazał w *Pierwszych dniach* indywidualny s t y l, czego nie wykazał operator *Gromady*, dając zamazany obraz filmowy.

Wyraziwszy uznanie Petelskiemu za interesującą replikę, nie spełniłbym swego obowiązku nie apelując do operatorów, a także do reżyserów filmu polskiego: o d e z w i j c i e s i ę. Zarówno krytycy, jak i czytelnicy „Filmu" są na pewno bardzo ciekawi Waszego zdania na te tematy. Niestety, Wasz udział w dyskusji jest minimalny.

LEON BUKOWIECKI

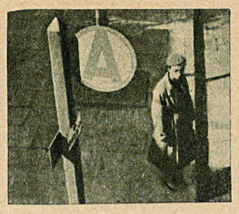
Jan ma rację

Średniometrażową komedię węgierską „Edward w opałach" omawia na łamach „Dziennika Zachodniego" (nr. 16) ob. Ja. Wey. w formie dialogu pomiędzy dwoma widzami. Czytamy tam m. in.:

JAN: „Edward w opałach" jest pod pewnym względem przykładem dla nas. Chodzi o produkcję filmów fabularnych o krótkim metrażu. Nie wszystkie problemy i bolączki można pokazać w filmie dokumentalnym — trudno przypuścić np....

PAWEŁ: ...by pozwolił się sfilmować autentyczny bumelant, bikiniarz, brakorób, pijak, chuligan czy plotkarka...

JAN: Oczywiście.Typy może ukazać jedynie film fabularny. A wiemy, jak długo trwa produkcja filmu pełnometrażowego — podczas gdy satyra musi reagować szybko...



„Perspektywa" była krokiem ku fabularnym filmom krótkometrażowym

Racja! Ten środek masowego i jakże skutecznego oddziaływania jest u nas w żenującym już nie zaniedbaniu, ale wprost zapomnieniu. Ileż np. dać mógł w akcji wyborczej, kiedy to film „Perspektywa" zaprezentował podobne, ale nie domyślane do końca tendencje fabularyzowania doniosłych politycznie tematów! Pisał „Film" przed rokiem w felietonie wstępnym o doniosłości małych form fabularnych. Ale ten głos minął bez praktycznych następstw. A następstwa mogą być. Aż palą się do takiej roboty absolwenci PWSF, mający już za sobą wcale niezłą próbę sfilmowania jednej z przekrojowych humoresek Grodzieńskiej. A widz? Przyklaśnie z całego serca. (j)

GOEBBELS TO MUCHA!

Słuchajcie, słuchajcie! Mówi głos Ameryki, głos osławionego dyktatora filmu amerykańskiego Eryka Johnstona, prezydenta MPEA (Zjednoczenia Producentów Filmowych USA), człowieka, któremu się zdaje, że sprawuje „rząd dusz" nad połową widzów kinowych świata:

„Nikt tak głęboko nie odczuł istoty filmu, jak przywódcy partii hitlerowskiej... Interesujące doświadczenia Goebbelsa w dziedzinie kinematografii wykazały, że jeśli nasze filmy zmierzać będą prosto do celu, jaki chcemy osiągnąć *(znamy go, znamy — przyp. nasz)*, to w dowolnej części świata będą one służyć umacnianiu amerykańskich interesów".

Przemówienie to, wygłoszone pod koniec 1952 r. na sesji producentów filmowych USA miało zachęcić obecnych do jeszcze aktywniejszego udziału ich filmów w prowadzeniu „zimnej wojny" z siłami postępu.

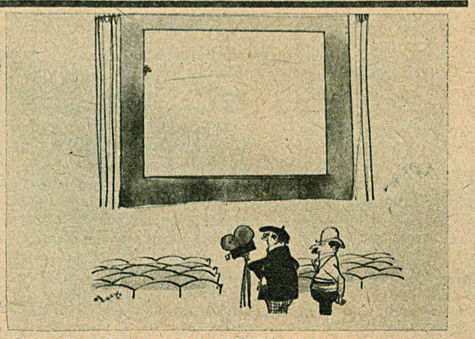
Czegoż jeszcze chce nienasycony Johnston? Jak oblicza radzieckie pismo „Sowietskoje Iskusstwo" — w trakcie samych tylko 8 pierwszych miesięcy wojny w Korei — Hollywood nakręcił niemal trzy razy tyle filmów sławiących morderstwa i bojowe „sukcesy" najeźdźców, co propagandyści Goebbelsa przez pięć lat wojny. (zg)

MANIFESTACJA PAPUG

Wesoło witał nowy rok 1953 wielki magnat filmowy USA J. Warner, głowa akcji „antyczerwonej" na terenie kinematografii. Na bankiecie noworocznym, wydanym nie dla żadnych „gwiazd" oczywiście, tylko dla potentatów giełdowych — gwoździem programu było 6 tresowanych papug, które przez cały czas wywrzaskiwały nazwiska najlepiej zarabiających gości.

„Rozrywki magnatów filmowych USA — komentuje tę wiadomość „L'Ecran Français" — *są na poziomie produkowanych przez nich filmów*". My uważamy, że na wyższym. Łatwiej przecież zrobić film o gangsterach-gentlemanach z pięcioma trupami, niż znaleźć jedną żywą istotę, która będzie wznosić okrzyki na cześć władców z Wall-Street.

A jednak... znaleziono aż sześć takich istot... (jp)



Reżyser: -- Na ekranie widać tylko ogon lecącego ptaka...
Asystent: — Tak, bo ja filmowałem ptaki przelotne.
(Rys. St. Brzozowski)

KURNAKOWICZ W ANEGDOCIE

W jednej z kawiarń warszawskich siedzi Kurnakowicz. Mężczyzna, który zajął miejsce przy sąsiednim stoliku, mimo iż znajduje się w towarzystwie bardzo przystojnej kobiety, przez cały czas nie spuszcza oczu z twarzy znakomitego aktora.

Kurnakowicz uśmiecha się doń przyjaźnie.

Na to młody człowiek zwraca się z dumą do swej znajomej:

— Widzi pani, tak często oglądałem go w różnych filmach, iż mnie poznał.

O kulturę obsługi widza

NIE MOŻNA!

Plan finansowy — rzecz ważna. Oczywiście. Ale sucha cyfra wykonania planu — to niekiedy mało. Jak pisze kieleckie „Słowo Ludu" Wiejskie Kino Objazdowe nr 9 z siedzibą w Radomiu *„idąc po linii najmniejszego oporu wyświetla filmy przeważnie w zakładach pracy w Radomiu zamiast w gminach i gromadach."* W ten sposób można obsłużyć miesięcznie zamiast 24 miejscowości — jedną jedyną, ale za to kilkudziesięciotysięczną. Można?! Nie, nie można. Wykonanie planu finansowego to na pewno nie wszystko.

PÓŁTOREJ GODZINY NA MROZIE

No, cóż — mylić się jest rzeczą ludzką. W warszawskim Okręgowym Zarządzie Kin pracują właśnie ludzie, a nie anioły i zdarzy się im coś pokręcić. Np. w sprawie programu poranku kina „Praha" w dniu 28.12. Mianowicie podali oni do radia i gazet, że wyświetlana będzie *„Bajka o śpiącej królewnie"*, tymczasem wyświetlana była naprawdę *„Awantura na wsi"*. Cóż, pomylić się można. Ale trzeba ponieść konsekwencje i od samego rana czuwać nad tym, by fałszywie poinformowani widzowie nie czekali na próżno w kolejce i od razu dowiadywali się o zmianie programu. OZK oprócz swej pomyłki dopuścił do niedbalstwa: wiele dzieci czekało półtorej godziny na mrozie na obiecaną bajkę i nie doczekało się.

W PUŁAWACH WCALE NIE JEST ŹLE!

Na naszą notę „Amatorom kieliszka z Puław" (w n-rze 3 „Filmu") odpowiedział Okr. Zarz. Kin w Lublinie stwierdzając, że istotnie raz, w listopadzie ub. r., obsługa kabiny wypiła butelkę wina na pożegnanie kolegi odchodzącego do wojska i chociaż „wyświetlanie filmu nie ucierpiało na tym", udzielono pracownikom upomnienia. Poza tym jednak kino „Nysa" w Puławach należy do najlepszych kin okręgu, a kinomechanik Leszek Rowiński — do najsumienniejszych i dbałych o kulturę obsługi widza pracowników. „Mamy nadzieję — kończy OZK w Lublinie — że podobny wypadek w kinie „Nysa" nie będzie miał więcej miejsca". Mamy tę samą nadzieję.

SPORT + FILM = KŁOPOTY

Sportowcy nasi lubią film. Wiedzą też dobrze, jak skutecznie propaguje film dzieje dzisiejszego życia, na którą wyceluje swoje obiektywy. Toteż nigdy prawie filmowcy nasi nie spotkali się z brakiem zrozumienia, objawiając zamiar filmowania jakiejś imprezy. Tymczasem zgoda sportowców na filmowanie niektórych zawodów nie jest wcale czczą formalnością — jak się to niektórym zdaje — lecz pewnego rodzaju ofiarą. Pisze o tym „Życie Warszawy" (nr. 308):

Weźmy dla przykładu halę sportową ZS Gwardia w Warszawie. Reflektory filmowe są w niej tak umieszczone, że oślepiają nie tylko część widzów, ale i zawodników. Na domiar złego raz grano przy świetle jak w biały dzień, to znów prawie o zmroku, bo reflektory nagle gasły. Męczyły się oczy widzów i zawodników, cierpiał na tym poziom gry (w dodatku źle umieszczone reflektory świeciły w oczy tylko jednemu z zawodników). Tak było na meczu siatkarzy radzieckich i pingpongistów czeskich.

Zastrzeżenia sportowców wydają się słuszne. Żadne filmowe względy nie powinny

przeszkadzać imprezie, którą uwiecznia się na taśmie. Kompromis między wymaganiami filmowców a pretensjami sportowców na pewno da się osiągnąć. Przy odrobinie dobrej woli. (j)

Serce po raz dziewięćdziesiąty siódmy

Jeden z zachodnio-niemieckich tygodników zadał sobie koszmarny i dość próżny trud ułożenia statystyki częstotliwości słów występujących w tytułach 4391 filmów, zrealizowanych na Zachodzie (głównie w Niemczech zachodnich) pomiędzy 1929 a 1952 rokiem.

W omówieniu statystyki autor jej pisze, że poszczególne filmy o jaskrawych tytułach nieustannie mu się myliły. Z pewnością nie łatwo rozróżnić *„Omyłkę serca"*, *„Omyłki serc"*, *„Burzę serc"* i *„Serca wśród burzy"*. A co powiecie o takiej serii: *„Między nocą i rankiem"*, *„Między nocą i dniem"*, *„Między północą i porankiem"*, *„Między wczoraj i dziś"*, *„Między dziś i jutrem"*?

Nic dziwnego, że w omawianych tytułach słowo *„miłość"* powtarza się 231 razy. Dalej idzie słowo *„kobieta"*: 154. Niewiele ustępuje jej *„noc"* — 151. Dalej idą — nie trudno się domyślić — *„serce"* (97), *„przygoda"* (95), *„dziewczę"* (87), *„człowiek"* (86), *„król"* (57) i *„tajemnica"* (54).

Systematyczny autor nie oszczędził sobie podziału na grupy, co pozwala na „głębszą" analizę otrzymanych rezultatów.

I tak dowiadujemy się, że z przymiotników prym dzierży *„wielki"* (54 razy), dalej *„mały"* (38), *„ostatni"* (35), *„stracony"* (20), *„młody"* (17), *„wesoły"* (14) i *„nieśmiertelny"* (10).

W grupie zawodów pierwsze miejsce należy do cytowanego już *„króla"* (57), dalej idą *„doktór"* (28), *„cesarz"* (18), *„jeździec"* (18), *„bandyta"* (17), *„lekarz"* (16), *„złodziej"* (15), *„rabuś"* (12), *„hrabia"* (12), *„morderca"* (11), *„strzelec"* (11), *„włóczęga"* (10) i *„pirat"* (10).

W grupie wydarzeń pierwsza jest *„przygoda"* (95), dalej *„tajemnica"* (54), *„małżeństwo"* (51), *„śmierć"* (29), *„zemsta"* (26), *„niebezpieczeństwo"* (24), *„walka"* (17), *„mord"* (17).

W grupie, zajmującej się „człowiekiem" spotykamy *„krew"* (29), *„grzech"* (27), *„kłamstwo"* (23), *„los"* (22), *„namiętność"* (17), *„skandal"* (12) i *„strach"* (12).

Parafrazując znane przysłowie, można śmiało powiedzieć: „Powiedz mi tytuł filmu, a powiem ci skąd on pochodzi".

Czy pamiętacie?

Oto aktor niemiecki Paul Esser w filmach:

Błękitne miecze
Wesołe kumoszki z Windsoru

Poddany
Futro pana Krügera
Zaręczyny Korinny Schmidt

Tylko jeden z umieszczonych pod zdjęciem tytułów jest trafny. Który? Odpowiedź na str. 15.

WIADOMOŚCI ZAGRANICZNE

Odznaczenie G. Aleksandrowa

Prezydium Rady Najwyższej ZSRR odznaczyło Orderem Czerwonego Sztandaru Pracy znanego reżysera filmowego, Grzegorza Aleksandrowa, w związku z 50-tą rocznicą urodzin, za wybitne zasługi na polu rozwoju radzieckiej sztuki filmowej.

Rząd włoski nie dopuszcza do postępowych filmów

Towarzystwo rozpowszechniania filmów „Liberta-film" ogłosiło oficjalny protest przeciw zakazowi wyświetlania we Włoszech nabytych przez to towarzystwo filmów pochodzących ze Związku Radzieckiego i krajów demokracji ludowej. Zakaz ten wydały władze włoskie mimo iż poprzednio wszystkie filmy zostały przejrzane i zatwierdzone przez specjalną komisję cenzuralną przy Prezydium Rady Ministrów. Wśród zabronionych filmów znajdują się m. in.: *Kawaler Złotej Gwiazdy, Wielki przełom, Upadek Berlina* i *Świt nad Żółtą Rzeką.*

„STARE OPOWIEŚCI CZESKIE" UKOŃCZONE

W atelier w Pradze został zakończony długometrażowy barwny film kukiełkowy **Stare opowieści czeskie**, reżysera J. Trnki, według scenariusza opracowanego przez Trnkę na podstawie książki Alojzego Jiraska o tym samym tytule.

Akcja nowego kolorowego filmu węgierskiego BURZA rozgrywa się na wsi w spółdzielni produkcyjnej „Jutrzenka". Tematem filmu jest walka spółdzielców o ocalenie plonów przed zagrażającą klęską żywiołową w czasie żniw. Scenariusz napisał Erno Urban, reżyserował Laszlo Szirtes, operatorem był Gyorgy Illes. Na zdjęciu: scena z filmu

Telewizyjna audycja moskiewska odebrana w... Sztokholmie

Pewien sztokholmski posiadacz odbiorczego aparatu telewizyjnego odebrał niedawno audycję nadaną przez stację nadawczą w Moskwie. Niezwykły fakt odebrania audycji na tak znacznej przestrzeni, uważany dotąd przez fachowców za niemożliwy, jest dowodem ogromnej mocy nadawczej radzieckiego systemu telewizyjnego.

Daniele Delorme — w sztuce Ibsena NORA, wystawionej przez teatr „Comedie Caumartin" w Paryżu. Adaptację filmową NORY przygotowuje znany reżyser francuski, Jean Renoir. W roli gł. wystąpi również Daniele Delorme

Artyści radzieccy w Chinach

Niedawno w Chińskiej Republice Ludowej zakończył się festiwal filmów radzieckich, w którym wzięło udział 705 miejskich i 935 kin objazdowych.

W czasie festiwalu przebywała w Chinach delegacja filmowców radzieckich, w skład której wchodzili również popularni artyści: Mikołaj Czerkasow, Maryna Ładynina i Borys Czirkow.

FILM O ZIMOWYCH ZAWODACH OLIMPIJSKICH

Norweskie Towarzystwo Filmowe (Norks Film S. A.) zrealizowało film o olimpijskich mistrzostwach zimowych w 1952 r. Reżyserem filmu jest Tancred Ibsen, montaż wykonał Eric Nordemar z materiału zdjęciowego dostarczonego przez 29 skandynawskich operatorów. Muzykę opracował Gunnar Sonstevold.

„Światła sceny" wycofane z amerykańskich ekranów

Powodzenie ostatniego filmu Charlesa Chaplina w Europie wywołało oburzenie Komisji do Badania Działalności Antyamerykańskiej i innych reakcyjnych organizacji. Bojówkarze z Legionu Amerykańskiego postanowili uniemożliwić widzom amerykańskim obejrzenie *Świateł sceny* i zażądali od towarzystwa dystrybucji filmów „Fox West Coast" unieważnienia wszystkich kontraktów na filmy Chaplina. Przewodniczący towarzystwa uznał żądania „Legionu" za „prawdziwie amerykańskie" i *Światła sceny* nie będą wyświetlane na zachodnim wybrzeżu USA.

„Legion" nie poprzestał jednak na tym. Ponieważ w paru kinach nowojorskich zapowiedziano wznowienie najlepszych filmów Chaplina, a w wielu kinach środkowej Ameryki *Światła sceny* wyświetlane od wielu miesięcy cieszą się niesłabnącym powodzeniem, przywódcy „Legionu" zorganizowali bojówki i groźbami wymogli u właścicieli kin wycofanie z ekranów filmów chaplinowskich.

„Mój przyjaciel Fabian"

— taki jest tytuł filmu czechosłowackiego reżyserowanego przez Jerzego Weissa. Scenariusz oparty jest na powieści L. Askenazego. Tematem filmu są dzieje przyjaźni dwóch robotników pracujących w fabryce w Ostrawie — Czecha i Cygana. Film opowiada o dokonującym się przeobrażeniu ludu cygańskiego, o wychowaniu Cyganów na pełnowartościowych obywateli. Pokazując także uprzedzenia niektórych robotników do cygańskich kolegów, film w żywej i dowcipnej formie zwalcza te przejawy świadomego i nieuświadomionego rasizmu.

ROZWÓJ RUMUŃSKIEJ WYTWÓRNI FILMÓW DOKUMENTALNYCH

W wytwórni „Aleksander Sahia" zrealizowano ostatnio szereg nowych filmów poświęconych uprzemysłowieniu kraju i problemom gospodarki socjalistycznej. Na ekrany weszły już następujące filmy: **Kombinat Baya Mare, Cement, Walka o elektryfikację kraju** i **Lasy.** W okresie planu 5-letniego (tj. do końca 1955 roku) dorobek wytwórni ma wyrażać się cyfrą 122 filmów dokumentalnych.

WIOSNA FILMOWA NA WSI — 1953

W ramach organizowanej w Czechosłowacji akcji nazwanej „Wiosną filmową na wsi" w 1953 roku będą wyświetlane prócz filmów fabularnych liczne filmy dokumentalne i instruktażowe z różnych dziedzin gospodarki narodowej. Bogato reprezentowana będzie zwłaszcza problematyka górnicza i hutnicza.

DWIE WERSJE „TRZECH MUSZKIETERÓW"

W wytwórniach francuskich nakręcane są obecnie dwie wersje znanej powieści Aleksandra Dumasa „Trzej muszkieterowie". Jedną z nich, będącą nową adaptacją tej powieści, realizuje André Hunebelle. Druga, średniometrażowa, będzie parodią popularnej powieści i opracowuje ją młody reżyser Gilles Marratis.

Propozycje

Bliżej widza

Problemy zjazdu przodujących pracowników kin, jego przebieg i wnioski słabo dotarły do rzeszy widzów — miłośników filmu.

Są dwie najważniejsze sprawy, które domagają się stałej pieczy; jedna to sprawa uaktywnienia widza, podnoszenia poziomu jego kultury filmowej, druga — to dobór odpowiedniego repertuaru filmów, które stają się coraz bliższe naszemu życiu.

Poziom rozpowszechnienia filmów niewątpliwie podniósł się. Doceniają to widzowie, ale wielu z nich skarży się. O wielu filmach — już po ich wyświetlaniu pisze prasa, że szkoda było pieniędzy na zakup tego czy innego tytułu, a jednocześnie widz chciałby zobaczyć znane mu z prasy nowe postępowe filmy francuskie, włoskie, czy czeskie lub węgierskie — których na naszych ekranach ukazuje się dość dużo. Słyszymy też często głosy starych kinomanów, którzy dopominają się filmów Chaplina.

Dlaczego Centrala Wynajmu Filmów nie wystąpi wcześniej ze swymi planami przed miłośnikami kina — dlaczego propagowanie nowego filmu idzie zwykle za filmem, a nie przed filmem?

Taki sposób propagowania nowych filmów nie wzbudza zainteresowania widza — a jeżeli dodamy, że wojewódzka prasa codzienna zazwyczaj nie recenzuje nowych filmów, to będziemy mogli stwierdzić, że na tym odcinku jest wiele do zrobienia.

Tyle o propagowaniu prasowym. Ale są i inne środki — pełniejsze i głębsze.

Wiele jest filmów trudniejszych ale niezwykle przecież cennych, które przy odpowiednim przygotowaniu widza mogą spełnić ogromną rolę.

Wystarczy tu przytoczyć „Wielkiego Obywatela", „Tarasa Szewczenkę" czy „Ziemia drży".

Od czasu do czasu organizuje się dyskusje — dość zresztą formalnę — seanse zamknięte i na tym się kończy.

Brak natomiast stałej troski o wypełnienie widowni, o wytworzenie właściwej atmosfery, w której kino staje się istotną potrzebą w dziedzinie życia kulturalno-społecznego.

Niedostatecznie wykorzystuje się w mieście i na wsi działaczy kulturalno-oświatowych i aktyw społeczny organizacji masowych, którym kino powinno ułatwiać pracę. Chodzi tu przede wszystkim o wcześniejsze zapoznanie aktywu społeczno - kulturalnego z filmem.

Dużą rolę mogą odegrać ulotki zawierające komentarz społeczno - historyczny filmu, kolportowane przed przedsprzedażą biletów.

CWF i OZK winny zwrócić większą uwagę na propagandę filmu w zakładach pracy i świetlicach wiejskich. Można tu przecież systematycznie wywieszać plakaty filmów wchodzących na ekrany, w miarę możliwości z fotosami, które umieszczone w odpowiednim miejscu w zakładzie pracy mogą poważnie wpłynąć na frekwencję.

Dalsza sprawa nie mniej istotna to bezpośredni kontakt artysty — pracownika filmu z odbiorcą. Sztuka filmowa jest dla wielu tysięcy widzów tajemnicą, o której wie tylko wąskie grono zainteresowanych.

Dlaczego pracownicy filmu nie występują przed społeczeństwem bezpośrednio z żywym słowem o swojej sztuce? Dotyczy to nie tylko artystów, ale reżyserów, operatorów, scenarzystów, muzyków i innych pracowników filmu.

Są środy czy czwartki literackie, a dlaczego nie ma czwartków filmowych? Mogą być one ciekawsze, bo ilustrowane na ekranie. Może trudno będzie wyjść z tym szeroko, ale od miast wojewódzkich — siedzib ekspozytur CWF — chyba zacząć można. Organizacja widowni? — to chyba nie budzi wątpliwości. Tysiące miłośników kina chętnie posłuchają i popatrzą na historię filmu polskiego, na drogi realistycznej szkoły radzieckiej, społeczne znaczenie twórczości Chaplina czy też zapoznają się z Dunajewskim i jego twórczością.

Od tego jest już bardzo blisko do klubów filmowych. Dlaczego nie wychodzą one poza Łódź czy Warszawę?

Rok temu ZW ZMP w Bydgoszczy próbował zorganizować klub filmowy dla młodzieży bydgoskiej przy Zarządzie Wojewódzkim ZMP. Mimo poparcia ZG ZMP sprawa upadła wobec braku zgody CWF.

Kwestie finansowe uniemożliwiły zorganizowanie takiego niewątpliwie cennego ośrodka wiedzy o filmie. A młodzież pragnie wiedzy o filmie — tej najszerszej i największej sztuce naszych czasów — trzeba jej tylko pomóc, by zbliżyć do niej film, by zbliżyć film do widza.

Zwiększy to aktywność widza, pomoże mu w wyciąganiu wniosków z tego, co widział na ekranie dla swojej pracy, dla swego życia. To jest przecież rola filmu — wielkiego wychowawcy mas — i o tym pracownicy kinematografii powinni pamiętać.

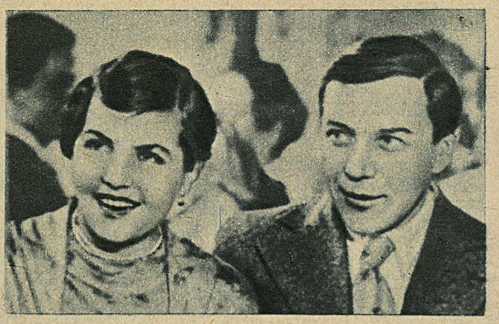
JERZY RAKOWSKI
Kierownik Wydziału Propagandy i Agitacji ZW ZMP

NA NASZEJ TAŚMIE

Chcemy oglądać na ekranie prawdziwe uczucia

Czytelnikowi L. H. z Działdowa odpowiadamy, że jeżeli uważnie śledzić będzie prasę polską, radziecką i krajów demokracji ludowej, to łatwo stwierdzi, że kierownicy życia kulturalnego i społeczeństwo domagają się od twórców prawdziwego i pełnego pokazania człowieka i jego przeżyć, m. in. przeżyć miłosnych. Wszelka deklaratywność w tym zakresie jest błędem ostro krytykowanym. W pełni słuszny jest Wasz wniosek, że **„pośrednio z dyrektyw XIX Zjazdu Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego, z których w pewnej mierze i my możemy korzystać — wynika konieczność pokazywania w filmie śmiałych scen, pełnych wielkiego napięcia dramatycznego i obrazujących miłość w sposób niekonwencjonalny".**

Do dyskusji o miłości powraca W-SKI z Częstochowy nawiązując do listu studentki z Wrocławia. Twierdzi on, że studentka Teresa patrzy na miłość przez „ciemne okulary", że widzi ją zbyt tragicznie, że miłość w jej pojęciu jest za bardzo salonowo-romantyczna, za mało związana z codziennym życiem. Autor listu pragnie zobaczyć na ekranie miłość dwojga prostych ludzi.



Tamara Makarowa i Borys Czirkow w filmie „Nauczyciel"

M. BORMIŃSKI, dzieląc się wrażeniami z filmu Nauczyciel, pisze: **„Dużo miejsca zajmuje w tym filmie wątek miłosny. Jakże naturalnie została przedstawiona miłość. Chcielibyśmy, aby w podobny sposób przedstawiano ją w naszych filmach. Stefan to nie tylko aktywny działacz społeczny, nie tylko wspaniały nauczyciel i wychowawca ale przede wszystkim człowiek z krwi i kości... Oglądamy go nie tylko w czasie nauczania, ale w czasie spotkań z Grunią, przodownicą pracy. Jakże naturalnie, po prostu rozmawiają ze sobą o swoich uczuciach! Z radością witamy tę parę i jej odtwórców — Borysa Czirkowa i Tamarę Makarową."**

Z NASZYCH WĘDRÓWEK PO POLSCE

Oto długa litania pytań dotyczących licznych bolączek naszego kinowego widza:

Prosimy o zajęcie się kinem „Giewont", odwiedzanym zarówno przez miejscową ludność, jak przez zakopiańskich turystów

RYSZARD. — Dlaczego w czasie wyświetlania filmu rozlegają się krzyki chuliganów, którzy przeszkadzają w śledzeniu akcji filmu. Czy nie można by zmienić tego stanu rzeczy i zaprowadzić porządku?"

GRODZISK MAZOWIECKI

„Dlaczego kino „Wolność" w Grodzisku Mazowieckim nie informuje publiczności przez

ile dni film będzie wyświetlany? — pyta CEZARY JODKOWSKI. — **Np. gdy we wtorek pojawił się plakat „Dziś Wilhelm Tell", już nazajutrz w środę pojawił się dopisek „Dziś ostatni dzień". Wiele osób, które planowały pójść do kina w czwartek lub w piątek, nie mogły obejrzeć filmu. Takie wypadki są bardzo częstym zjawiskiem."**

ZAKOPANE

„Dlaczego w kinie „Giewont" oglądamy stale stare, nieaktualne już kroniki?" — pyta JAN SOJKA.

Dlaczego — jak nam donosi stały mieszkaniec Zakopanego — jest tylko jedno wejście do kina i setki ludzi na schodach czeka na rozpoczęcie filmu, nie mogąc ani wejść, ani wyjść? Na skutek przepychania się siłą przez drzwi w obu kierunkach, jedna połowa drzwi wisi już na zawiasach.

OSTRÓW WIELKOPOLSKI

„Dlaczego od 1 stycznia 1953 r. nie możemy kupować biletów ulgowych na szkolne legitymacje? — pyta BOLESŁAW SZULC. — **Musimy zaopatrzyć się w abonament miesięczny, na który można otrzymać tylko cztery bilety ulgowe. Wydatek jednorazowy jest nie zawsze możliwy na naszą „studencką" kieszeń. Jeżeli zaś nie kupimy abonamentów, będziemy zmuszeni płacić normalną cenę za każdy bilet. Dlaczego zlikwidowano przedpołudniową sprzedaż ulgowych zbiorowych biletów?"**

SZCZYTNO

„Dlaczego — pisze J. WRÓBLEWSKI — **kino „Jurand" stało się ulubionym miejscem spotkań chuliganów? Dlaczego w kinie ku wielkiej udręce widzów połamane są wszystkie ławki i krzesła? Krzesła reperowane drutem i gwoździami przez personel kina sprawiają, że kino z rozrywki staje się prawdziwą**

męką. Spokojni mieszkańcy miasta siedzą jak fakirzy na kłujących gwoździach."

SKOCZÓW

„Dlaczego w naszym kinie nie sprzedają programów? — pyta GERARD GOŁYSZNY. — **Czyżby nie dało się sprowadzić programów do skoczowskiego kina?"**

KOŚCIANA

„Dlaczego przed kasą kina „Imperial" panuje bałagan, tłok, a nawet rozgrywają się bójki? pyta CZYTELNIK

CIECHANÓW

„Dlaczego kino „Nysa" od dłuższego czasu nie wyświetla kronik filmowych? — pyta JERZY LEWICKI. — **Pragniemy, aby nasze kino wyświetlało kronikę na każdym seansie i w miarę możliwości kroniki najnowsze. Pragniemy również oglądać nowe filmy wyświetlane w innych miastach Polski. Z nowszych pozycji widzieliśmy jedynie filmy pokazywane w ramach Festiwalu Filmów Radzieckich i w czasie Dni Filmu Polskiego."**

BOGATYNIA

„Dlaczego kino „Nysa" nie urządza poranków w niedziele i święta? — pytają pracownicy biblioteki miejskiej w Bogatyni. — **Nasze miasto posiada jedyne kino, które raz w tygodniu zmienia program. Chcielibyśmy obejrzeć wiele filmów, o których wiemy jedynie z pism."**

ZBYLUTÓW (WOJ. WROCŁAWSKIE)

„Dlaczego w naszej gminie nie ma stałego kina? — pyta STANISŁAW LEKIEWICZ. — Do najbliższego kina jest 8 kilometrów. Oglądamy najwyżej jeden film w miesiącu. W imieniu mieszkańców naszej gminy prosimy o stałe kino."

ROPCZYCE

„Dlaczego w naszym mieście, które liczy 7 tysięcy mieszkańców, nie ma dotąd stałego kina? — pytają MIŁOŚNICY FILMU z Ropczycy. — Prosimy Ekspozyturę Wojewódzkich Kin w Rzeszowie o roztoczenie opieki nad naszym miastem."

ODPOWIEDZI KRÓTKIE

Mikołaj Komissarow jako Chochlakow w filmie „Kawaler Złotej Gwiazdy"

● **W. ŻEROMSKI. — W Cyrku, Kawalerze Złotej Gwiazdy i Tajnej misji** występuje ten sam artysta radziecki Komissarow. **Wiosna** jest filmem powojennym (1946).

● **JAN MASZKE** z Gdyni.— Niestety, zasadnicze trudności stoją na przeszkodzie spełnieniu prośby: brak wymienionych nut. Piosenka „Daleko, daleko za morzem" z filmu **Złoty kluczyk** prawdopodobnie będzie wydana. Życzymy powodzenia.

● **KRYSTYNA F. i BARBARA S.** z Lublina. — Niestety, nie posiadamy.

● **ALEKSANDER WIDERA** z Katowic. — Z nadesłanego materiału nie skorzystamy. Trudno go nam zmieścić w naszych planach redakcyjnych. Tekst nadesłanej piosenki jest tak dobry, że przekazaliśmy go do redakcji Muzycznej SWO „Czytelnik".

● **ZBIGNIEW ANTKOWIAK** z Wolsztyna — List Pana w sprawie braku w kasach kin programów — przekazaliśmy Centrali Wynajmu Filmów. Zgadzamy się, iż programy mają do spełnienia dużą rolę, pomagając lepiej zrozumieć problematykę filmu i dając informacje uzupełniające treść dzieła. Chcielibyśmy, by więcej listów z terenu całej Polski przynosiło nam podobne wiadomości, jak opisane przez Pana fakty, że **„nasze kino w Wolsztynie „Tatry" jest b. ładne. Kierownik kina ob. Jan Wojtkowiak, zżył się z kinem i dba o nie i o widzów. Ostatnio przeprowadzono gruntowny remont kina i obecnie nasze kino należy do najładniejszych w Wielkopolsce."**

● **K. T.** z Warszawy. — W marcu będzie można otrzymać oprawiony rocznik tyg. **FILM** z r. 1952. W sprawie pojedynczych egzemplarzy należy się zwrócić do PPK „Ruch", W-wa, Srebrna 12.

● **TERESA** ze Skierniewic, **JADWIGA WANIOWSKA** z Siemnówka. — Odpowiedzi zostały wysłane pocztą.

● **WŁADYSŁAW SZEWCZYK** ze Stalowej Woli. — Uwagi Pana przekazaliśmy do wiadomości Polskiej Kroniki Filmowej.

● **JADZIA** z Piotrkowa. — **Hansa** w filmie **Ulica Graniczna** grał aktor czechosłowacki Robert Vrchota. Roczniki „Filmu" z lat 1946/47 są wyczerpane.

Robert Vrchota w roli Hansa w filmie „Ulica Graniczna"

● **HANKA Z POZNANIA.** — **Film Rytm** nie był u nas wyświetlany. **Postrach mórz** znajduje się od paru lat w eksploatacji. Ile lat ma J. Cotten i J. Galis nie wiemy. Sylwetkę artysty Galisa zamieścimy w jednym z następnych numerów naszego pisma.

● **KINOMAN I CZYTELNIK** z Zagórowa. — Obie formy „dokumentalny" i „dokumentarny" są dzisiaj w prasie i literaturze polskiej w powszechnym użyciu. Szober pisze „dokumentalny" n i e dokumentarny, Taszycki o tym nie wspomina, a Doroszewski radzi „dokumentarny". Można powiedzieć: „I bądź tu mądry". Forma „dokumentalny" od dokument opiera się na formie „monumentalny" od monument. Forma „dokumentarny" pochodzi od francuskiego słowa documentaire a nie documentale. **Redakcja „Filmu"** przyjęła formę „dokumentalny".

W naszym dziale „Co ujrzymy na ekranie" podajemy wytwórnię i rok produkcji filmu.

● **BOLESŁAW GRZĄDZIEL** z Cieszyna. — To nie jest pomyłka. Takie rozstawienie fotosów było celowym skomplikowaniem „Labiryntu filmowego", który uznał Pan za zbyt łatwy, a jednak... sądzimy, że nie przeczytał Pan dokładnie warunków konkursu, w których jest powiedziane, że na pierwszym skrzyżowaniu nasz bohater(ka) spotyka swego partnera(kę) z tego samego filmu... (z lewej lub prawej strony). Partner filmowy Tarasa Szewczenki, Sierakowski — znajduje się z lewej strony, natomiast doktór z filmu **Wiejski lekarz** z prawej. Dla trafnego przeto rozwiązania konkursu należało wybrać lewą uliczkę „labiryntu".

WZYWAMY

JURA z Olsztyna

EDWARDA WORONIAKA z Krakowa

JANA PANTELUKA z Koszalina

o podanie jak najszybciej dokładnych adresów w celu wysłania nagród.

SKRZYNKA TECHNICZNA

RYSZARD WIECZOREK. Warszawa. — Kamery filmowej „Movicon" nie ma w sprzedaży. Pojedyncze sztuki można znaleźć w uspołecznionych sklepach komisowych. Ceny jej nie znamy.

JANUSZ TARCZEWSKI, Buk Wlkp., RYSZARD KWELL, Warszawa. — Kursów operatorów filmowych nie ma. Jeżeli chcecie pracować w charakterze pomocnika kinooperatora w kinie objazdowym, to zwróćcie się do Samodzielnej Sekcji Pracy w Okręgowym Zarządzie Kin. Zarządy znajdują się w miastach wojewódzkich. Tam otrzymacie radę i pomoc. Zatrudnienie jest zależne od Waszych uzdolnień i od tego, czy w okręgu są wolne miejsca na stanowiska pomocników.

RYSZARD TASIEMSKI, Poznań. — Należy zwrócić się bezpośrednio do sekretariatu Wyższej Szkoły Filmowej, Łódź, Targowa 61, skąd otrzymacie wszystkie informacje.

JÓZEF BIES, Gieraltowiczki. — Kursy operatorów kin wiejskich są prowadzone przez Okręgi. Należy poinformować się przez Gminną Radę Narodową, gdzie na pobliskim Wam terenie projektowane jest otworzenie kina stałego wiejskiego. Rada powoduje wysłanie Was na kurs. Sprawy te w Krakowie załatwia Okręgowy Zarząd Kin, Kraków, Smoleńsk 2.

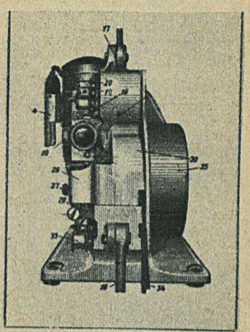
ZBIGNIEW KWIATKOWSKI, Głowno. — Operatorów filmowych szkoli Wyższa Szkoła Filmowa w Łodzi, Targowa 61. Do przyjęcia wymagana jest matura.

ANDRZEJ KOZŁOWSKI, Bytom. — Państwowa Kinematografia nie wytwarza i nie kopiuje filmów na 8 mm. Świetlice i kina wiejskie pracują wyłącznie na taśmie 16 mm. Oprócz pewnej ilości takich filmów znajdujących się w rękach prywatnych, niekiedy można je znaleźć w handlu uspołecznionym. Adresów takich sklepów nie znamy.

ROMAN LEWANDOWSKI, Gorzów. — Przygotowanie zaoczne bez praktyki na dyplom kinooperatora jest niemożliwe. Dopiero po odbyciu praktyki w charakterze pomocnika można zapisać się na kurs dla kinooperatorów. Szczegóły podaje zarządzenie Prezydium Rządu, podane w Nr 50 mies. „Kinotechnik".

MARIAN ŚLIWOŃCZYK, Lubiekowo. — Nie możecie być przyjęci do Szkoły Filmowej, ponieważ tam wymagana jest matura. Przeczytajcie sobie broszurę „Jak powstaje film" Giżyckiego lub „Kinematografia wąskotaśmowa" Ostrowskiego.

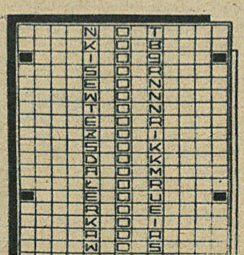
STANISŁAW BILIK, Katowice. — 16 ZP 5 jest to wąskotaśmowy projektor dźwiękowy produkcji radzieckiej. Dzięki swej prostocie w konstrukcji, doskonałemu doborowi technologicznemu materiałów i łatwości obsługi został uznany jako przodujący w klasie wąskiej taśmy. Duża ilość naszych kin wiejskich jest wyposażona w powyższe urządzenie, które pracuje bez zarzutu nawet w najcięższych warunkach. Projektor ten jest typu przenośnego. W jednej walizie mieści się urządzenie projekcyjno - dźwiękowe, w drugiej zaś głośnik. Do tej drugiej walizy wkłada się komplet kabli. Na reprodukowanym tu rysunku widzimy projektor z przodu (od strony obiektywu). Poszczególne liczby oznaczają: 4 — żarówkę pilotową w oprawie; służy ona do oświetlenia urządzenia przy zakładaniu fil-



mu i przy innych manipulacjach. 10 — manetkę regulacji obiektywu (nastawienie na ostrość), 16, 19, 20 — rolki i bębenek, wprowadzające taśmę do kanału filmowego, 17 — górne ramię, na którym jest osadzona cewa filmowa (szpula), 18 — dolne ramię, na którym jest osadzona dolna cewa, 26 — obudowa przystawki dźwiękowej (głowicy dźwiękowej), 27 — nakrętka zamocowująca obudowanie, 28 — kabel łączący głowicę dźwiękową ze wzmacniakiem kinowym, 30 — obudowa projektora, 33 — dolna rolka, z której taśma filmowa przechodzi na cewę dolną (odbiorczą), 34 — sprężyna napędzająca dolną cewę, 35 — obudowa koła zamachowego.

SPRÓBUJ ZGADNĄĆ

UZUPEŁNIAMY TYTUŁY



W poziome rzędy podanej figury wpisać 20 tytułów filmów niżej podanej produkcji. Dla ułatwienia podane są w każdym tytule po dwie litery na właściwych miejscach. Środkowy rząd pionowy da rozwiązanie.

Film siódmy — produkcji czechosłowackiej.

Film jedenasty — produkcji angielskiej.

Film dwunasty — produkcji węgierskiej.

Film osiemnasty — produkcji polskiej.

Wszystkie pozostałe filmy są produkcji radzieckiej.

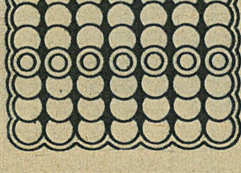
(J. Dmowski — Poznań)

LOGOGRYF

Do podanej figury wpisać 7 wyrazów siedmioliterowych o poniższych znaczeniach. Środkowe litery tych wyrazów czytane kolejno dadzą rozwiązanie.

Znaczenie wyrazów: 1) Postać z filmu „Rada bogów". 2) Aktorka węgierska z filmu „Wyzwolona Ziemia". 3) Scenarzysta filmu „Burmistrz Anna". 4) Twórca filmu „Bitwa o szyny". 5) Reżyser filmu „Trzcinowe dzwony". 6) Reżyser filmu „Żelazny dziadek". 7) Reżyser filmu „Sprawiedliwości stało się zadość".

(J. Lewicki — Ciechanów)



Rozwiązania należy nadsyłać w terminie 10-dniowym od daty ukazania się numeru pod adresem redakcji z dopiskiem na kopercie „Rozrywki umysłowe". Wśród Czytelników, którzy nadeślą prawidłowe rozwiązania przynajmniej jednego zadania, rozlosowanych zostanie

10 nagród książkowych.

ROZWIĄZANIE ZADAŃ Z NR 50 (211)

PRZEKŁADANKA: **„Daleko od Moskwy"** — Machowa, **„Wielki obywatel"** — Czirkow, **„Wiosna w Sakenie"** — Smiadze.

WIROKRZYŻÓWKA: **Poziomo:** atelier, Gobbi, O'Hara, Czirkow. **Pionowo:** Plume, Szimetar, Kleinau (podano niewłaściwe określenie, co nieistotne prostujemy), Alarm. **Wirowo:** Zasadzka, Preusker, Gelowani, Brochard, Ignatiew.

Za dobre rozwiązanie zadań z n-ru 50 (211) nagrody książkowe otrzymują: 1) **Franciszek Barta** — Szczecinek, Wybudowanie nr. 6, 2) **Irena Bryła** — Kamień Pomorski, ul. Stalina 13, 3) **Franciszek Brzoza** — Rudziniec, ul. Osiedleńcza 10, pow. Gliwice, 4) **Janina Bubel** — Strzemieszyce, Sulno 28, pow. Będzin, 5) **Jan Czarnecki** — Zebrzydowa, post. MO, pow. Bolesławiec, 6) **Zofia Kaczmarczyk** — Sosnowiec, ul. Zakręt 3, 7) **Józef Klimczok** — Katowice, ul. Krachelskiej 3/1, 8) **Stanisław Majer** — Radomsko, ul. Żeromskiego 4 m. 3, 9) **Bronisław Samek** — jedn. wojsk. 10; **Jan Szpunar** — w. Kraczkowa 207, pow. Łańcut.

Nagrody wysyłamy pocztą i prosimy o potwierdzenie ich odbioru.

CZY PAMIĘTACIE?

Rozwiązanie

P. Esser w filmach „Wesołe kumoszki z Windsoru" i „Poddany".

Zdjęcia krajowe: Wytwórnia Filmów Fabularnych, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (PKF), Wytwórnia Filmów Oświatowych, C.O.P.A., St. Brzozowski i J. Malarski, CAF, Z. Januszewski.

FILM TYGODNIK

REDAGUJE ZESPÓŁ. REDAKCJA: Warszawa, ul. Sędziowska 19, tel. 603-31. Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie w godz. 10—13. ADMINISTRACJA: tel. 717-68. Konto PKO Nr I-6828/113. WYDAWCA: FILMOWA AGENCJA WYDAWNICZA. Prenumerata roczna 48 zł, półroczna 24 zł, kwartalna 12 zł, miesięczna 4 zł. Zamówienia i wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe i listonosze. DRUK: ZAKŁADY DRUKARSKIE I WKŁĘSŁODRUKOWE RSW „PRASA", Warszawa, ul. Marszałkowska 3/5.

Zdjęcia zagraniczne: Mosfilm, Lenfilm, Sowietskij Sojuz, Ogoniok (ZSRR), DEFA (NRD), Ceskosl. St. Film (Czechosłowacja), Magyar - Film (Węgry).

4-B-12420

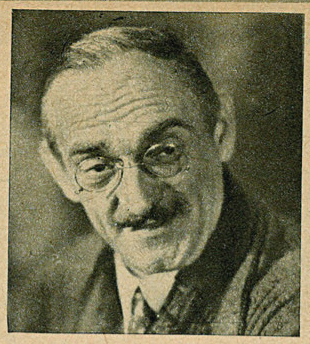
FILM

(Fot.: S. Brzozowski, J. Malarski)

Ludwik Sempoliński

jako Fikalski w „Domu otwartym" Bałuckiego (Teatr Wojska Polskiego, Łódź, 1950)

(Z DZIEJÓW ŚMIECHU, patrz str. 7)



SKARB
(jako Pan Radca)

DWIE BRYGADY
(jako dyrektor teatru)

WARSZAWSKA PREMIERA
(jako Radca Klinowicz)

LUDWIK SEMPOLIŃSKI
(rys. Piotr Borowy)